

CONCEPCION REVERTE BERNAL

APROXIMACION CRITICA A UN DRAMATURGO
VIRREINAL PERUANO: FR. FRANCISCO DEL
CASTILLO ("EL CIEGO DE LA MERCED")

COMEDIA S,VARIE
AS,QUE HACON

PUESTO EL

PADRE F. FRANCISCO

DEL CASTILLO DEL REAL Y MILITAR ORDEN
de Nra Sra de la Merced, hijo de la Santa Provincia
de la Natividad de N. S. de Lima.

UNA DEDICADA ALEXC.YR. S. P. M. F. DIEGO
de Rivera Mro. General de todo el Real Orden Se-
ñor de las Varonias de Algary Escalés en
el Reyno de Valencia, Theologo de Su
Maj. en la Real Junta de la Concep-
cion, y Grande de España etc.

Y OTRA AL M. I. S. D. D. CHRISTOVAL SANCES
CALDERON. Del C. D. S. M. Inquidor Mayor
del Santo Tribunal de la Ciudad de
Lima.



Año



de 1749.

UNIVERSIDAD DE CADIZ
SERVICIO DE PUBLICACIONES
1985

Portada: Portada antigüa del ms. 16.283'
de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Imprime «LA VOZ» - San Fernando. I.S.B.N.: 84-600-4154-9. - D.L.: CA. 945, 1985

CONCEPCION REVERTE BERNAL

**APROXIMACION CRITICA A UN DRAMATURGO
VIRREINAL PERUANO: FR. FRANCISCO DEL
CASTILLO ("EL CIEGO DE LA MERCED")**



**UNIVERSIDAD DE CADIZ
SERVICIO DE PUBLICACIONES
1985**

I. INTRODUCCION

1.1 PREFACIO

El propósito de este estudio es sacar a la luz una figura postergada de las letras hispanoamericanas, con méritos suficientes para ocupar un lugar destacado en ellas. Se trata de Fr. Francisco del Castillo, "el Ciego de la Merced", poeta y dramaturgo peruano del siglo XVIII.

Por motivos familiares y profesionales hace seis años hube de trasladarme a Perú, donde gracias a la ayuda que me prestaron entonces los Drs. Guillermo Lohmann Villena y Guillermo Ugarte Chamorro, máximas autoridades en teatro peruano, pude descubrir a Castillo e iniciar la investigación. En 1981 volví a España, donde han transcurrido otros tres años hasta concluir el trabajo. Este hecho explica que haya podido reunir en él una bibliografía peruanista y americanista difícilmente asequible en España y una bibliografía española difícilmente asequible en Perú.

Al advertir la extensión de la obra de Castillo tuve que fijarme como primera meta el estudio de su teatro y, dado que más de la mitad de él permanecía inédito, di comienzo con su edición. Por consiguiente, todas las citas del teatro de Castillo que aparecen en esta "Aproximación crítica" proceden de mi edición de su obra dramática completa, presentada como tesis doctoral en Pamplona, Universidad de Navarra, 1983.

Tanto para la edición del teatro de Castillo como para su análisis literario he contado con la ayuda de otros muchos investigadores, a quienes deseo expresar públicamente mi reconocimiento. Han sido: En España, los Drs. Jesús Cañedo Fer-

nández, Fernando González Ollé, Santos García Larragueta. En Perú, los Drs. Carlos Milla Batres, Severo Aparicio, Miguel Maticorena, José Agustín de la Puente, Vicente Rodríguez Casado, José Navarro, Augusto Tamayo Vargas. En Argentina y Chile, el Dr. José Miguel Ibáñez Langlois y el escritor José Luis Atienza, por cuyas intervenciones pude obtener fotocopias de los manuscritos.

1.2 CASTILLO Y LA CRÍTICA

1.2.1 La primera edición moderna de obras de Fray Francisco del Castillo fue la de Ricardo Palma, quien en la *Revista de Lima* (1863) publicó una tradición titulada "Fray Francisco del Castillo, el Ciego de la Merced", posteriormente reproducida en el t. V de *Documentos literarios del Perú* de Odriozola (1873) y en *Apéndice a mis últimas tradiciones peruanas* (1910)¹. En ella Palma ofrece una compilación de poemas del Ciego que, según dice, es "fruto de largas investigaciones"², y describe a Castillo como un clérigo repentista y licencioso. La descripción de Palma ha dejado huella hasta nuestros días.

Palma escribió dos tradiciones más sobre el Ciego: "Un Callembourg" y "Otra improvisación del Ciego de la Merced", en las que le atribuye poemas bastante más licenciosos. Como estas tradiciones han permanecido inéditas hasta 1973, fecha en que se publicaron bajo el título de *Tradiciones en salsa verde*, sólo pudieron haber influido anteriormente en los lectores del manuscrito.

Los mss. de Castillo actualmente conservados y de atribución fidedigna fueron descubiertos en su mayor parte por el historiador peruano Rubén Vargas Ugarte, quien desde 1935 fue dando a conocer paulatinamente sus hallazgos. A su discípulo Guillermo Lohmann Villena se debe *El Arte Dramático en Lima Durante el Virreinato*, estudio que se publicó por vez primera en 1941 y fue reeditado en forma más extensa en 1945. En él Lohmann realiza la semblanza histórica del Ciego basándose en el ms. 329 de la Biblioteca Nacional de Lima (hoy perdido), la noticia biográfica de Castillo hecha por Ignacio de Cas-

tro en 1791³ y abundantes documentos; además trata de las obras teatrales del Ciego aunque someramente.

En 1943 Rubén Vargas Ugarte publica el *Entremés del justicia y litigantes* de Castillo en *De nuestro antiguo teatro*, colección reimpresa por la editorial Carlos Milla Batres en 1974. En la "Introducción" de su segunda edición Vargas Ugarte promete la publicación de *Guerra es la vida del hombre* en otro volumen, la que quedó truncada por su muerte en 1975.

En 1948 Rubén Vargas Ugarte destina el segundo volumen de la serie "Clásicos Peruanos" a las obras de Castillo y reúne en él el vol. 6, Fondo Antiguo, del Archivo Nacional de Santiago de Chile (poesía y teatro), dos impresos poéticos y parte del teatro recogido en el ms. 16.283⁵ de Madrid. En la "Introducción" Vargas Ugarte promete asimismo la edición de las restantes obras dramáticas del Ciego en un nuevo volumen.

Tanto en la "Introducción" a *De nuestro antiguo teatro* como en la del volumen de "Clásicos Peruanos", Vargas Ugarte se ocupa más de la biografía histórica de Castillo y de cuestiones bibliográficas que del análisis literario de sus obras, al que dedica pocas palabras.

A partir de este momento los estudios sobre Castillo se fundamentan en dos pilares: la semblanza histórica de Lohmann y las ediciones de Vargas Ugarte, y a ellos se remiten en su mayoría los críticos con dos excepciones: la de aquellos que siguen aún la tradición de Ricardo Palma y la de los pocos que han podido leer además de las obras publicadas del Ciego las que se encuentran en los manuscritos.

Al primer grupo (el de los que conocen o deben de conocer los trabajos de Lohmann y Vargas Ugarte pero no los manuscritos) pertenecen tres críticos de especial relevancia: Luis Alberto Sánchez, Augusto Tamayo Vargas e Irving A. Leonard.

Luis Alberto Sánchez en *Los poetas de la colonia* (1ª ed. de 1919, reeditada con correcciones en 1947)⁴ concede pocas líneas a Castillo y en ellas exagera lo dicho sobre su vida por Palma y desdeña su labor literaria por considerarla de escaso inte-

rés. Lo sorprendente no es esto, dadas las fechas en que se imprimió su trabajo, sino que este juicio se mantenga con escasa variación en *La Literatura Peruana*, cuya última edición declarada "definitiva" data de 1973. Es importante tener en cuenta este hecho por su repercusión: si el más afamado historiador de la literatura peruana (dentro y fuera del Perú) juzga así a Castillo, no es raro ver repetido lo mismo en muchas ocasiones.

Augusto Tamayo Vargas en *Literatura Peruana* (1ª edición: Miranda 1953, reeditado en ed. José Godard sin año) valora, en cambio, más justamente al Ciego y hace comentarios sobre su poesía bastante acertados. Sin embargo, al no poseer un conocimiento directo de los manuscritos, su labor crítica queda incompleta.

Irving A. Leonard, conocido estudioso de la literatura hispanoamericana, publica en 1949 una reseña en *Hispanic Review* del volumen de obras de Castillo editado por Vargas Ugarte, y llama la atención en ella la exactitud de sus apreciaciones dentro del reducido espacio de la nota.

En el último grupo (el de aquellos que han podido leer también los manuscritos) se encuentran José Juan Arrom, Carlos Miguel Suárez Radillo, Severo Aparicio y Carlos Milla Batres⁵.

El que ha influido más de este grupo ha sido José Juan Arrom, quien en *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial* (1956) realiza un breve análisis crítico del teatro de Castillo. Dado que su estudio se limita al teatro, Arrom prescinde comprensiblemente de la poesía del Ciego, pero incomprensiblemente traza de él una estampa en la que parece ignorar las investigaciones de Lohmann.

Carlos Miguel Suárez Radillo en *El Teatro Barroco Hispanoamericano. Ensayo de una historia crítico-antológica* (1981) analiza sucintamente el teatro de Castillo y recoge algunos fragmentos. En sus opiniones sigue de cerca a Arrom, al que cita textualmente.

A Severo Aparicio se debe el último hallazgo de poemas del Ciego, que es el del ms. 805, Fondo Varios, del Archivo Na-

cional de Santiago de Chile. En dos artículos, uno de 1958 y otro de 1961, hace un comentario de las obras poéticas y dramáticas del Ciego e inserta en el segundo de ellos algunos trozos transcritos del manuscrito hallado. Aparicio discute principalmente la visión consuetudinaria de Castillo como poeta repentista y licencioso, insistiendo en contraposición en su faceta de poeta religioso y reflexivo. Los artículos de Aparicio fueron novedosos en su momento y son interesantes, pero, por su condición de artículos, no hay en ellos un estudio detenido de las obras del Ciego y en cuanto a la documentación histórica de su biografía remite enteramente a Lohmann.

Finalmente, Carlos Milla Batres, también bajo la dirección de Vargas Ugarte, fue autor de *Vida y obras literaria éditas e inéditas del ciego de la Merced: Fray Francisco del Castillo Andraca y Tamayo (1716-1770)*, tesis doctoral inédita⁶ sustentada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1976. El contenido de la tesis se puede exponer resumidamente como un estado de la cuestión⁷ al que se añaden, en el mismo tomo, las transcripciones de *Guerra es la vida del hombre*, de parte del ms. 805 de Santiago de Chile y de la jornada I de *La conquista del Perú* y un "Anexo documental", y, en otro tomo, xerocopias del ms. 16.283⁵ de Madrid y del vol. 805. Gracias a la gentileza del Doctor Milla Batres pude utilizar los dos tomos para mis investigaciones. En su estado de la cuestión Milla Batres propone a otros críticos la profundización en las obras del Ciego, propuesta que decidí aceptar.

1.2.2. NOTAS

1 Los datos bibliográficos completos de los estudios citados en esta exposición pueden verse en 5.5.1 de la bibliografía general del trabajo.

2 Según he podido advertir, no se conserva ningún manuscrito de estos poemas en la Biblioteca Nacional de Lima de donde supuestamente los tomó Palma. En relación a este punto es importante tener en cuenta ciertos hechos: 1) El saqueo de la Biblioteca Nacional durante la guerra con Chile (1879-1883) y su incendio en 1943 (ambos hechos posteriores a la 1ª ed. de estos poemas), en los cuales la Biblioteca Nacional perdió numerosos libros y manuscritos. 2) La índole mixta de historia, leyenda y mera fantasía que caracteriza las tradiciones, y la falta de escrúpulos que tuvo en muchos casos Palma a la hora de respetar la historicidad de sus fuentes documentales. Aunque no es inverosímil que Palma hubiese encontrado el ms. de estos poemas en la Biblioteca Nacional de Lima con la firma de Castillo, tampoco lo es lo contrario, esto es, que Palma atribuyese en sus tradiciones al Ciego poemas anónimos o de otros autores. En "El Ciego de la Merced" comenta Palma: "*Corren* de fray Francisco del Castillo multitud de improvisaciones un tanto libres. De ellas elegimos las menos picarescas"; lo cual puede dar algunas luces al respecto.

3 La biografía de Castillo en el *Diccionario Histórico-Biográfico del Perú* de Manuel de Mendiburu es un resumen de esta fuente. Castro escribe sólo de oídas (en el fol. 213 dice: "no conocí á ese hombre tan particular que murió en estos últimos años en edad quizá no muy abanzada; pero desde la primera mia, he oído sin interrupcion sus alabanzas") y no llegó a leer sus obras.

4 Este es el único estudio de los aquí nombrados que no se incluye en 5.5.1. La ed. de 1947 fue hecha en Lima, P.T.C.M.

5 No creo que Orlando Gómez-Gil haya leído los mss. del Ciego, aunque su crítica en ciertos aspectos sea mejor que la de otros; pues

repite parcialmente a Arrom copiando inclusive algún pequeño error, como llamar "Pobreza" en lugar de "Necesidad" a uno de los personajes teatrales de Castillo.

6 Pese a ser actualmente Milla Batres uno de los mejores editores del Perú (si no el mejor con Mejía Baca), no ha publicado por ahora su tesis.

7 Copio el índice de esta parte titulada "Introducción":

- “
- Tras la búsqueda biográfica y bibliográfica.
 - La partida de nacimiento de Francisco de Paula Castillo Andraca y Tamayo (copia xerográfica) [es un error, pues se trata de su partida de bautismo].
 - El asunto del definitorio de la orden mercedaria declarando nulos los votos de Fr. Francisco del Castillo.
 - Los biógrafos y críticos de una ceguera ilustrada.
 - La consagración literaria del Ciego de la Merced.
 - La bibliografía impresa del ciego Castillo existente en las bibliotecas Vargas Ugarte de Lima, Biblioteca Nacional de Lima y Biblioteca del Convento de Santa Rosa de Ocopa, Huancayo.
 - La bibliografía compilada y editada en libro por Rubén Vargas Ugarte en 1948: Castillo, obras.
 - La primera edición de una pieza escénica del hermano Castillo.
 - Relación completa de la obra manuscrita inédita del Ciego de la Merced.
 - Inventario del código 16.283 de la Biblioteca Nacional de Madrid.
 - Inventario del código inédito 805 del Archivo Nacional de Santiago de Chile.
 - La obra escénica del Ciego de la Merced.
 - Sistema de edición de los textos inéditos transcritos.
 - Conclusiones.”

1.3 ABREVIATURAS

TEATRO DE FR. FRANCISCO DEL CASTILLO

<i>Conquista</i>	= <i>La conquista del Perú</i>
<i>Entremés-justicia</i>	= <i>Entremés del justicia y litigantes</i>
<i>Entremés-viejo</i>	= <i>Entremés del viejo niño</i>
<i>Fin</i>	= <i>Fin de fiesta para Redentor</i>
<i>Guerra</i>	= <i>Guerra es la vida del hombre</i>
<i>Ingenio</i>	= <i>Todo el ingenio lo allana</i>
<i>Introducción</i>	= <i>Introducción para Redentor</i>
<i>Loa-conquista</i>	= <i>Loa para Conquista</i>
<i>Loa-elección</i>	= <i>Loa en celebridad de la plausible elección de Mayordomo del Hospital de Señor San Andrés...</i>
<i>Mitridates</i>	= <i>Mitridates, rey del Ponto</i>
<i>Redentor</i>	= <i>El redentor no nacido, mártir, confesor y virgen: San Ramón</i>
<i>Sainete</i>	= <i>Sainete para Redentor</i>

El teatro completo en mi edición: Pamplona, Universidad de Navarra, 1983.

MANUSCRITOS DONDE SE ENCUENTRA

Ms. de Madrid	= ms. 16.283 ⁵ , Biblioteca Nacional
Ms. de Argentina	= legajo Biblioteca Nacional 257, doc. 3666, Archivo General de la Nación de Buenos Aires
Ms. de Chile	= vol. 6, Fondo Antiguo, Archivo Nacional de Santiago de Chile

2. FRAY FRANCISCO DEL CASTILLO: UNA BIOGRAFIA ENTRE LA LEYENDA Y LA HISTORIA

2.1 VIDA

Fray Francisco de Paula del Castillo y Tamayo, comúnmente conocido como Fray Francisco del Castillo¹ o “el Ciego de la Merced”, nació en Lima el 2 de abril de 1716 (día en el que la Iglesia conmemora al santo cuyo nombre se dio al niño), y su bautizo tuvo lugar el domingo 10 de mayo de ese año en la parroquia de San Marcelo².

Fue hijo legítimo de don Luis del Castillo y Andraca, español oriundo de la localidad catalana de su segundo apellido, y de doña Jordana Tamayo de Salazar, limeña de notoria hidalguía. Consta que don Luis residía en Lima desde 1701, y que por Real Decreto del 4 de marzo de 1713 se le concedió el Corregimiento de Saña, ciudad en la que vivió desempeñando dicho cargo de 1718 a 1720, año en el que se destruyó la ciudad. Don Luis se trasladó entonces a Lambayeque, y de allí a Lima en 1728, donde falleció cinco años más tarde, siendo sepultado en la iglesia de la Merced³. Durante sus estancias en Lima, don Luis trató con las personalidades más destacadas del mundo cultural del Virreinato, mostrando incluso aficiones literarias, pues en *Lima Triumphante* (Lima, 1708) de don Pedro de Peralta Barnuevo, donde se celebra la llegada del Virrey Marqués de Castell dos Rius, aparecen unas “Lyras” suyas; y en *El Sol en el Zodíaco* (Lima, 1717) de don Pedro José Bermúdez de la Torre, folleto descriptivo del certamen literario en honor del Príncipe de Santo Buono, se leen una composición en latín titulada “Panegyrica modulatio” y unas endechas en castellano, publicadas por don Luis con el nombre de su hijo, de apenas un año de edad⁴. Asimismo, sabemos que don Luis estuvo vinculado

a las letras por ser dueño de una imprenta en Lima, sita en el Portal de los Escribanos, y para la cual se le concedió en 1712 la facultad privativa por 20 años de imprimir las cartillas de primeras letras y papeles de convites, con la condición de entregar un canon de 162 pesos ensayados a la Casa de los Niños Expósitos⁵. La imprenta debía proporcionar pingües beneficios, estando a la muerte de don Luis muy bien pertrechada⁶, lo que provocará algunos sinsabores a su heredero.

Volviendo a nuestro autor, la aureola legendaria que rodea su figura empieza con el tema de su ceguera, la que le valdrá el afamado mote. Los apuntes biográficos de Fr. Francisco que han llegado hasta nosotros, dicen que perdió la vista en sus primeros meses⁷ o años, siempre antes de la edad en que los niños suelen aprender a leer. Según Ignacio de Castro (sabio cuzqueño que publicó en honor de Fr. Francisco un artículo titulado “Disertación sobre la ceguedad ilustrada” en 1791), probablemente la falta de vista de Castillo no fue total sino extrema: da miopía o “lipitud”, pues “se cuenta que solia jugar naypes, no por el tacto de las cartas, como otros ciegos, sino aplicando el naype íntimamente á los ojos, y conociendo así la pintura”⁸. El propio Castillo habla de su temprana ceguera en algunos poemas: en la *Dedicatoria de El redentor no nacido* a Fr. Diego de Rivera, Ministro General de la Orden de la Merced, dice:

A la vista ponerte sólo quiero
que ciego soy y ciego siempre he sido,
pues desde que existió mi ser primero
me hallé sin ver la luz que no he perdido⁹.

En unas *Octavas* dedicadas a don José Perfecto de Salas:

De Apolo iba a decir, astro radiante,
que allá en su excelso monte vi partido,
al coro de las nueve iluminante
comunica lo heroico en lo lucido [...].

Mas ya presumo que el concurso atento
al concepto que dejo declarado
¿cómo, me dice, has visto en un momento
cuando siempre la luz has ignorado?
Y aunque eficaz parece el argumento,
tú solo has de dejarlo desatado,
que tú solo eres la luz con la Excelencia
de dar actualidad a la impotencia¹⁰.

Al ir creciendo el niño empezó a dar muestras de un talento extraordinario, y sus padres, atendiendo a él, dispusieron todo lo pertinente para su educación. Cuenta Guillermo Lohmann Villena basándose en uno de los apuntes anteriores hoy perdido¹¹: “Desde los cuatro años púsose de manifiesto la facilidad con que repetía cuanto le hablaban en la conversación, y comenzó a recitar las oraciones y la doctrina cristiana, de suerte que sus padres, deseosos de que tan precoz ingenio no se estragase, le asentaron con uno de los más recomendables preceptores de latinidad que se conocían por entonces. A los once años sabía no solamente la Gramática, pero aun poseía con perfección la lengua del Lacio y se hizo dueño de los más acreditados autores clásicos, que recitaba con fidelidad, provocando la admiración de cuantos le oían y con aprovechamiento de sus discípulos”. De sus raras cualidades dice también Ignacio de Castro: “No conocí á ese hombre tan particular que murió en estos últimos años en edad quizá no muy abanzada; pero desde la primera mia, he oido sin interrupcion sus alabanzas. Bastábale oír un asunto por elevado que fuese, para encaminarse sin desvío á todo el centro. Gustaba de que los Teólogos de nombre le expusiesen los puntos mas recónditos de su profesion, como el de los Actos libres de Dios, la conciliacion de la libertad humana con la presciencia divina¹², el Resolutivo de le [sic] Fe, las profundidades escolasticas en los Misterios de la Trinidad, Encarnacion &c. y sin segunda incubacion entraba declarando sin tropiezo lo que habia penetrado sin dificultad. Hacia que los

jóvenes de carrera literaria confiriesen entre sí á presencia suya las materias de sus estudios, y al punto se hacia poseedor de ellas con mas dominio que los que se las ministraban”.

Lo asombroso de su talento estribaba además en su habilidad como repentista. Sigue diciendo Castro: “Lo que hizo á su talento mas espectable fue la poesía y versificacion. Sin mas Arte poética que la que la naturaleza le comunicó, se explicaba en verso fluido, natural, hermoso, copioso y cadente. Se le proponian las materias, y *ex tempore* las daba en harmoniosa Poesía. Se le pedia que sin dilacion variase los géneros de metro, y los variaba á arbitrio de quien los pedia. Esos mismos puntos sublimes teologicos, filosóficos, filológicos, históricos, que aprendia en la conversación, sin salir de ella fluian de su boca en la mas rica composicion. Formaba él solo una Comedia ó sobre objeto que se le daba, ó sobre el que escogia su fértil imaginacion: elegia interlocutores entre los concurrentes; y sugería oportunamente á cada uno de esos Actores y Actrices lo mas propio de su extemporaneo Drama. Entraba con otros en contiendas *Amebéas*, y obtenía siempre la superioridad y el triunfo. La Mitología le daba ornatos, la historia le ofrecia fondos, las ciencias le franqueaban luces, y de todo hacia provecho su inexhausta facilidad. Tañia diversos instrumentos; y su común modo de versificar, era tomar una guitarra, y al terminar el día, recapitular todo lo que en él se habia hecho, dicho, tratado, disputado, discurrido, sin omitir circunstancias, realzándolas siempre con ingeniosidad y con gracejo, y conservando á los que intervenian su locucion y su carácter”¹³. Aunque cabe pensar en una exageración del articulista, no pocos poemas de Castillo y sus admiradores hacen referencia a este arte. Copio el título de uno en el que esto es particularmente notorio: “Deseando el autor que el metro sirviese de facilitar a la memoria de los jóvenes las 26 respuestas que a otras tantas preguntas da con el *do-naire* que es notorio el Ilustrísimo Señor Don Antonio de Guevara en la 63 de sus ‘Epístolas familiares’; un día que se las acabaron de lér [sic], las redujo en el momento al siguiente Diálo-

go entre un discípulo [sic] que pregunta y un maestro que responde resolviendo sus dudas filosófica y experimentalmente en esta forma. Romance''¹⁴.

Conocemos las circunstancias en que Francisco del Castillo tomó el hábito de la Orden de la Merced: Cuando perdió a su padre en 1733, y habiendo perdido anteriormente a su madre, Castillo, de 17 años, quedó bajo la tutela de dos de sus tíos: don Francisco de Garay y Oro y doña María Josefa Tamayo. Estos, en previsión de futuras dificultades por el defecto físico de su sobrino y la herencia recibida, le aconsejaron ingresar en alguna Orden religiosa, entre las cuales prefirió la Mercedaria, a cuyo Noviciado entró en 1734 en calidad de hermano lego¹⁵. El postulante fue dispensado de su defecto físico por la promesa hecha al Convento de ceder todos sus bienes, y en particular, el usufructo de su imprenta. No puede deducirse de esto que el joven careciese entonces de una inclinación religiosa, pero esto explica en parte el suceso que vendrá a continuación. De motu proprio o sometido tal vez a algunas presiones familiares, el 27 de noviembre de 1737, hallándose Castillo en el Colegio de S. Pedro Nolasco (casa de formación de la Provincia en Lima), otorgó la reglamentaria renunciación de legítimas, pero dándose varias prerrogativas, la principal de las cuales era la reserva para sí de la imprenta, que pasaría a disposición del Convento sólo después de su muerte y de la de sus parientes próximos¹⁶. Como estas cláusulas contravenían lo prometido, el Capítulo Provincial de la Orden reunido el 28 de abril de 1738, dispuso la anulación de la profesión de Castillo¹⁷. Sin embargo, pese a estos incidentes cuyo curso desconocemos, el Ciego pudo profesar solemnemente, pues como tal figura ya en un documento del 7 de enero de 1741¹⁸.

De sus años de vida conventual han llegado hasta nosotros varias noticias¹⁹:

En primer lugar, Castillo continuó cultivando sus dotes naturales en este período, acrecentando su habilidad y conocimientos²⁰ para asombro de muchos. Cuenta Lohmann

Villena repitiendo en parte lo antes dicho por Castro: "Comenzó a dedicarse a estudios mayores: el año de noviciado lo pasó enseñando públicamente latinidad a los religiosos. Después de profesar, se dedicó en las aulas a oír Filosofía y Teología, al tiempo que tenía a su lado siempre alguien que le leyese Historia Sagrada o profana [...] Sin embargo, lo que sobre todo le embelesaba era escuchar la lección de poesías y de las mejores obras de ingenios españoles y latinos, con que se hizo su talento aún más espectral y fué adquiriendo suma destreza en la versificación"²¹. Probablemente se le asignó un amanuense²², además de su lazarillo Esteban al que nombra en algunos poemas²³.

Aspecto muy discutido de su biografía es su comportamiento más o menos mundanizado, en desacuerdo con su profesión religiosa. Ignacio de Castro lo pinta como un fraile callejero, sal de todos los platos en la Lima de entonces. Dice así: "Con la aplicacion y meditacion de *Brandolini*, hubiera conseguido mucho *Castillo*; pero es desgracia que hallemos en su conducta que prostituía en cierto modo su talento, y que traía como una especie de vida parasítica [...] Vivía siempre engolfado en el bullicio. Los concursos numerosos, los banquetes opíparos, los asaltos de la curiosidad agena, las inconsideraciones de la juventud que lo agitaba, las reiteradas experiencias que se querían hacer de lo que podía, el escaso tiempo que le restaba en su Posada apenas suficiente para las funciones animales, eran insuperables obstáculos para esa meditacion profunda que valdría en otros ciegos por un estudio tenaz [...] Esta parece que era la especie de atencion que el ciego *Castillo* daba á los objetos, habituado desde el principio á la inspeccion de las cosas en el centro mismo de los concursos. El deseo de celebridad lo sostenía: Los alhagos del interes lo hacían emprender dificultades que vencía: la repetición de sus actos de imaginación lo hacía mas expedito: la emulación tal vez le daba mayor impulso. La verdad muchas veces le salía al encuentro en sus producciones; muchas veces se le retiraba, y no la merecía: otras muchas se

engañaba y creía alcanzarla quando ménos la percibía. Prodigaba no pocas veces la nobleza de su talento, pues versificaba para todo. Funerales, Bodas, Fiestas, Regocijos, Banquetes, Plácemes, materias triviales, elevadas, comunes, raras, todo entraba en su esfera”²⁴. Ricardo Palma en sus tradiciones, principalmente en las tituladas “Un Calembourg” y “Otra improvisación del Ciego de la Merced”²⁵, carga aún más las tintas, presentándolo como un lego goliardesco, equiparable a Esteban de Terralla y Landa y el Padre Chueca en lo licencioso. Aquí hay que decir que, si bien es conocida de todos la escasa fiabilidad de los datos históricos o historicistas de Palma, siempre presto a alterarlos en favor del entretenimiento literario, algo de verdad debe de haber en estas acusaciones sustentadas en tiempo próximo al Ciego por Castro, voz digna de confianza por su carácter y méritos personales²⁶. Otros puntos en apoyo de esta tesis, son la situación general de relajamiento moral en Lima durante el XVIII, que afectaba incluso a las órdenes religiosas²⁷, y ciertos poemas del Ciego y de sus detractores, entre los cuales sobresalen la “Plática ad fratres que un Corista más antiguo le hizo al Padre Francisco del Castillo el día de su profesión solemne en esta casa”, la “Respuesta del autor a la plática que se le hizo en la profesión”, y los cuatro poemas que tratan del pleito surgido entre Castillo y una tal “Tinajita”, por un cuarto alquilado al Ciego en la Plaza de Toros, desde donde atendía a las Corridas mediante el oído para relatarlas en verso a continuación²⁸.

Otro punto que puede servir a favor o en contra de este dictamen son las amistades del Ciego. Por las dedicatorias de sus poemas sabemos que tenía relación con los personajes más notables de su época: los Virreyes don José Antonio Manso de Velasco, Conde de Superunda, y don Manuel Amat; el Presidente de la Real Audiencia de Quito, don José Diguja; don Melchor Malo de Molina, Marqués de Monterrico, y don Fermín Carbajal, Conde del Castillejo, etc.²⁹; lo cual concuerda con su ambiente familiar, pues como apuntaba razonablemente el P. Var-

gas Ugarte: "Fray Francisco, que no era un hombre vulgar y por su sangre y apellido un caballero, no debía tener trato, como se pudiera suponer, con la gente de baja esfera y de los barrios populares sino con personas de alguna distinción y de buen nombre"³⁰. Como sabemos, su humilde condición de lego se debió a su defecto físico, no a su origen social.

Entre estas amistades descuella el mecenazgo que ejerció con él don José Perfecto de Salas, Fiscal de la Real Audiencia de Chile y Asesor del Virrey Amat en Perú (1761-1775), a quien alaba repetidamente en sus poemas, y con el que se trataba hasta el punto de llegar a residir por lo menos un año en su casa y llamarlo familiarmente su "compadre"³¹. Salas, figura indiscutible por su capacidad intelectual, laboriosidad y cultura, no lo es tanto en cuanto a su probidad en los cargos desempeñados³²; por lo que su vinculación al Ciego no puede servir para demostrar la integridad moral de este último.

Asimismo es inquietante la relación habida entre Fr. Francisco y el Inquisidor de Lima, el doctor Cristóbal Sánchez Calderón, al que el Ciego dedica su auto sacramental *Guerra es la vida del hombre* en 1749³³. Cabe replicar que esta dedicatoria es una mera convención social, recurso obligado para quien quería presentar una obra de esta clase en público o darla a imprimir; pero, como objeción, cabe recordar también que en 1749 Sánchez Calderón había sido ya suspendido de su cargo, aunque no se hubiese decidido totalmente su fortuna, y que entonces era suficientemente conocida en Lima la escandalosa conducta que le había valido cuatro años antes el referido castigo³⁴.

No obstante todo lo anterior, es innegable el fervor de algunas obras religiosas del Ciego, el cual sólo puede proceder de una persona devota, aunque en su actuación pública se deslize tal o cual debilidad. En especial, esto se ve en su poema a "La Pasión y Muerte de Nuestro Redentor y Señor Jesucristo según los cuatro Evangelistas"³⁵, en el que su emoción lo lleva a interpelar a los actores del relato, y en el auto sacramental

citado, donde no pocos pasajes manifiestan su sensibilidad en este sentido³⁶.

Quizás la afirmación más ponderada en nuestro caso, sea la de que el Ciego se dejó arrastrar muchas veces por su celebridad popular, descuidando otros deberes; aunque probablemente nunca en el grado que le imputa la "leyenda negra" difundida por Palma, y que justificadamente repele al Padre Aparicio, uno de los principales investigadores de la vida y obra del Ciego³⁷.

Finalmente, un rasgo persistente en sus obras y que aporta un dato más sobre su carácter es el humor³⁸.

Este hombre curioso de impronta novelesca falleció en Lima, en diciembre de 1770, a los 54 años de edad; y su nota necrológica, publicada en enero del siguiente año, dirá a modo de epitafio que sucedió "causando general sentimiento en su muerte el que, en vida, dió pábulo á la común admiración"³⁹.

2.2 ¿POR QUE PERMANECIERON INEDITAS SUS OBRAS?

Uno de los puntos de la figura de Castillo que más ha atraído la atención de los investigadores, ha sido el silencio en que quedaron sumidas sus obras hasta las publicaciones de Palma (de atribución insegura) y del P. Rubén Vargas Ugarte.

Pese a la gran fama alcanzada por el Ciego en su época, la mayor parte de sus obras: todo su teatro y las colecciones de poemas de los vols. 6, Fondo Antiguo, y 805, Fondo Varios, del Archivo Nacional de Santiago de Chile, permaneció inédita. Es de suponer que los poemas de Castillo serían conocidos por sus coetáneos a través de copias manuscritas, que correrían de mano en mano entre sus admiradores, como sucedió con los de tantos otros literatos. En el caso de sus obras teatrales, algunas debieron de ser representadas, no sólo por las indicaciones de los respectivos títulos, sino también por ir acompañadas del calificativo "Famosa"⁴⁰. No obstante, veinte años después de la muerte del Ciego, don Ignacio de Castro declara, en el panegírico que le dedica, no haber podido leer sus obras, teniendo que conformarse con ciertas noticias de ellas a través de la tradición oral⁴¹.

Antes de iniciar el examen de las causas que pudieron impedir la publicación de las obras del Ciego, es necesario señalar que los mss. conservados parecen indicar muy verosímelmente el propósito de su próxima impresión:

Los poemas contenidos en los vols. 6 y 805 del Archivo Nacional de Santiago, han sido escritos en su mayoría por un mismo amanuense, llevan un índice numerado común e incluyen poemas de otros autores en alabanza del Ciego, costumbre de las antiguas ediciones de libros hoy prácticamente olvidada⁴².

Por si fuera poco, estos mismos poemas laudatorios hablan de la impresión de las obras de Castillo, reunidas por su mecenas, don José Perfecto de Salas. Uno de estos concluye:

Quien oye de repente echar Sonetos,
seguir Octavas, Décimas, Endechas,
resuelve firme que por un sentido
se te han multiplicado las potencias.
Vive pues, ¡oh Castillo!, para gloria
de esta meridional peruana tierra,
porque adquiriera más fama con tu nombre
que con el oro y plata que nos muestra.
Vive, porque un Fiscal de quien aun sombra
no fueron los Matheus ni Larreas,
logre, en la colección a que te aplica,
que hasta los moldes te oigan en la prensa.

Y el otro, sin duda menos inspirado, que lleva por título:
“En aplauso de las obras poéticas del Reverendo Padre Fray
Francisco del Castillo que da a la imprenta un apasionado del
autor que hizo el siguiente Romance”:

Otra vez, dándome a unir
el plausible roto nudo
que rindo a respeto tanto
o cuando le ato o le trunco,
en vuestro nombre resuelvo
(perdonad que no os injurio
vos cumplís con lo que obráis
pero yo con lo que cumplo)
al que es de acates mesenas [Salas],
al que une en igual concurso
de cláusulas y armonías
lo lacónico a lo culto,
agradeser el destino
con que, generoso, supo
perpetuasen obras vuestras
liberales garbos suyos;
pues vino se vincularan

(mediante acción tan de Augusto)
vuestros escritos, quedando
prensa osiosa y molde enjuto.
Fuera de vuestra fatiga
vano el que supura sumo
licor libado a la fuente
de que es la elocuensia el yugo,
como os decantara el noble
metal de aliento robusto
que a suavidades de voz
cambia asperezas de duras; o
sería vuestro estudio inútil,
sin comunicar al mundo
las tolerancias del plomo,
las eficacias del puño.
Esto le debéis, y aun más,
si se une a lo que pronuncio
su aseptación donde queda
cuanto hay que os pondere incluso [...]»⁴³

En las obras de teatro contenidas en el ms. 16.283⁵ de la Biblioteca Nacional de Madrid, un códice escrito con esmerada pulcritud, Castillo pide en sus dedicatorias la aprobación del Inquisidor de Lima: Cristóbal Sánchez Calderón, y del Ministro General de la Orden de la Merced: Fray Diego de Rivera⁴⁴; y ¿para qué requería la aprobación de altas autoridades el Ciego, a no ser pensando en su publicación?

Quede, pues, la cuestión precisada en ¿por qué permanecieron inéditas las obras del Ciego habiendo sido preparadas para su próxima impresión?.

Para el doctor Carlos Milla Batres, el principal obstáculo debió de proceder de la Orden Mercedaria, la que, para salvaguardar su nombre, callaría el del famoso lego de vida quizás no tan ejemplar. De esta manera se explicaría, según aquél, la ausencia de escritos del Ciego en la Biblioteca del Convento de la Merced de Lima al que perteneció⁴⁵. Sin embargo, por testi-

monio del Padre Víctor M. Barriga, historiador de la Orden en el Perú, sabemos que tras la Independencia Nacional el Convento fue convertido en cuartel, dañándose considerablemente por ello su Biblioteca y Archivo⁴⁶. Esta razón es por sí sola suficiente para explicar la ausencia de escritos del Ciego en la Biblioteca conventual. A esto se puede añadir que, como hemos visto en la biografía de Castillo, los Superiores del Convento no sólo no entorpecieron su desarrollo intelectual, sino que lo facilitaron, llegando incluso a proporcionarle un amanuense. Así pues, a menos de que la opinión de los Superiores cambiase completamente tras la muerte del Ciego, es difícil pensar que fuesen los mismos mercedarios quienes frenaran la impresión de sus obras.

En mi opinión, las causas que explican este hecho son las mismas circunstancias históricas en que tuvo lugar:

En primer término, hemos de darnos cuenta de que la impresión de las propias obras era un bien ambicionado por muchos, pero bastante menos accesible que en la actualidad. Una de las dificultades enfrentadas, y no por cierto la menor, era el elevado costo de las ediciones. Hay abundantes ejemplos de autores de obras manuscritas que no pasaron a la imprenta en su tiempo, pese a su celebridad; valgan estos dos muy significativos del Virreinato del Perú: Juan del Valle Caviedes, un siglo anterior a Castillo, tuvo tanto prestigio en su época que mereció recibir una carta de Sor Juana Inés de la Cruz pidiéndole copias de sus poemas⁴⁷, y, sin embargo, éstos no han llegado a publicarse hasta el siglo XX⁴⁸. Pedro de Peralta Barnuevo, sabio oficial del Perú, de posición social privilegiada, publicó parte de sus obras quedando inédita otra, a la que pertenece su teatro. En el Prólogo de la 1ª edición de su poema heroico *Lima Fundada* (1732), Peralta justifica esto último “por su costo y corto expendio en este Reyno”⁴⁹.

Razón es, no obstante, que uno se pregunte ¿por qué siendo Castillo poseedor de una imprenta no mandó imprimir sus obras en ella? No podemos descartar la posibilidad de que se hayan publicado allí algunas en vida del autor, dado que varios de sus poemas carecen de indicación de la oficina impresora⁵⁰. Con todo, recordemos que Castillo heredó una imprenta, pero

la cedió a la Orden de la Merced al ingresar en ella; de manera que la administración de la imprenta en los años sucesivos, no dependió de su arbitrio sino del de sus Superiores⁵¹.

Otro obstáculo que tenían que vencer quienes querían publicar sus obras era la censura, que en América se mostraba aun más severa que en la Península. De su funcionamiento en Perú, dice Carlos Prince en *Bosquejo de la literatura peruana colonial*: "Ningún libro podía publicarse en el Perú sin que pasara, previamente, no solo bajo la censura del virrey, ó en su defecto, de la Real Audiencia, sino también bajo la del arzobispo ó del Ordinario; y si era obra de algún religioso, bajo la del provincial de su orden; se requería, en ciertos casos, la licencia del Tribunal de la Santa Cruzada, á veces hasta la del Tribunal de la Inquisición, y aún la del Tribunal del Consulado"⁵². Consecuentemente todos estos trámites suponían retrasos y gastos adicionales⁵³.

Tanto para afrontar los gastos de la edición de sus obras, como para superar la censura, Castillo pudo contar temporalmente con el mecenazgo de don José Perfecto de Salas, quien fue Asesor del Virrey Amat; pero tuvo la desgracia de que el ocaso político de Salas empezase en 1772, y fuese en aumento hasta su muerte, en 1778⁵⁴.

Finalmente, un tercer obstáculo de tipo general a la impresión de las obras del Ciego pudo proceder del ambiente cultural: San Marcos pasaba un período de decadencia y sus doctores apenas publicaban⁵⁵; si esto ocurría con los catedráticos de la Universidad, ¿cuánto más ocurriría con un lego mercedario?⁵⁶.

Si consideramos ahora las obras teatrales de Castillo en particular, encontraremos otras razones que explican convincentemente su no publicación:

— Sobre *El redentor no nacido* y *Guerra es la vida del hombre* recayeron las prohibiciones para todo el dominio hispánico de representar comedias de santos (durante el reinado de Fernando VI, reiterada en 1765) y autos sacramentales (en 1765)⁵⁷.

— *La conquista del Perú*, por estar basada en los *Comentarios Reales* y la *Historia General del Perú* del Inca Garcilaso de la Vega, tenía que superar además la censura especial que afectaba a las obras de tema americano; la cual debía de ser bastante estricta, máxime en la 2ª mitad del siglo XVIII, y correspondía al Consejo de Indias en España⁵⁸.

A ello se añade la prohibición, por Real Cédula de 1782, de la circulación y lectura de los *Comentarios Reales* en los Virreinos de Lima y Buenos Aires⁵⁹.

— *Mitridates* hacía reflexionar al lector o espectador sobre la situación habida entre Roma y sus conquistas, fácilmente parangonable con la de España y sus colonias. Este hecho, advertido y comentado por don Pedro de Peralta Barnuevo⁶⁰, pudo provocar el veto de la tragedia por parte de las autoridades.

Haciendo un recuento final, de las cinco obras dramáticas mayores conservadas del Ciego, cuatro ofrecían serios reparos a la censura para su publicación; la única que quedaba exenta era *Todo el ingenio lo allana*. A esto hay que agregar la modificación de las preferencias del público, cada vez más alejado en lo sucesivo del modelo de Castillo: el teatro clásico español⁶¹.

En conclusión, ante el panorama descrito, lo más lógico es pensar que había suficientes motivos para que permaneciesen inéditas las obras de Castillo en el XVIII, lo sorprendente habría sido lo contrario. En los siglos siguientes, el olvido conatural al paso del tiempo hará que sus obras continúen ocultas, a la espera de que algún literato o bibliófilo las dé a conocer.

2.3 NOTAS

1 Existe un homónimo famoso, en ocasiones confundido con él, que fue un jesuita limeño del S. XVII que alcanzó el título de Venerable por su vida santa, y que ha sido propuesto para su canonización en nuestro siglo por el P. Rubén Vargas Ugarte.

2 El lugar y fecha del nacimiento de nuestro autor han sido bastante discutidos, por la disparidad de datos que presentan diversos documentos:

1) En el t. 329 de mss. de la col. Zegarra de la Biblioteca Nacional de Lima, destruido en el incendio de 1943 y citado por Ricardo Palma (en "El Ciego de la Merced", *Apéndice a mis últimas tradiciones peruanas*, Barcelona, Maucci, [1910], p.270 n.1), Rubén Vargas Ugarte (en "Introducción" a *Obras* de Fray Francisco del Castillo, Lima, Studium, 1948, ps. VII y ss.), y Guillermo Lohmann Villena (en "El mercedario Fray Francisco del Castillo", *El Arte Dramático en Lima Durante el Virreinato*, Madrid, C.S.I.C., 1945, ps 415—416, n.7); existían 4 hojas halladas entre los papeles de don José Perfecto de Salas, con un apunte biográfico del Ciego que decía lo siguiente:

"Por los años de 1720, siendo corregidor de *Piura* don Luis del Castillo, dió a luz su mujer doña Joaquina Tamayo y Sosa, el día 2 de Abril, un niño al que, en homenaje el [sic] Santo que ese día celebra la Iglesia, se le puso por nombre Francisco de Paula".

2) En la nómina de los religiosos del Convento de la Merced de Lima del 9 de septiembre de 1751, (ms. 0029 de la Biblioteca Nacional de Lima, también destruido en el incendio, pero que se recoge en Víctor M. Barriga: *El Templo de la Merced de Lima. Documentos para la Historia del Arte*, Arequipa, Establecimientos Gráficos La Colmena, 1944, ps. 234—242), figura Castillo como hermano ciego de 32 años de edad, según lo cual habría nacido en 1719.

3) En la nota necrológica de Castillo, publicada en el n° 43 de la *Gazeta de Lima* correspondiente al 27 de enero de 1771, también al parecer perdido, y citado por Ricardo Palma (op. cit., p. 270, n.1), Vargas Ugarte (op. cit., p. VIII) y Lohmann Villena (op. cit., p. 419,

n.18), se decía que Castillo era natural de Lima y había muerto de 54 años de edad en diciembre de 1770, según lo cual debía haber nacido en 1716.

El hallazgo por Lohmann Villena de la partida de bautismo del Ciego (op. cit., p. 413, n.1), vino a confirmar los datos de esta última fuente, aunque en un principio, no obstante, llamen la atención las divergencias entre los documentos.

3 Véase Lohmann Villena, op. cit., p. 414, n.2. El Dr. Lohmann Villena ha sido quien ha estudiado más la biografía histórica del Ciego, publicando los resultados de sus investigaciones en el referido capítulo de *El Arte Dramático en Lima Durante el Virreinato*.

4 Ibid., ps. 414—415, ns. 3 y 4.

5 Ibid., p. 415, n.5. Refiere también el privilegio concedido a don Luis, José Toribio Medina en *Biblioteca Hispano-Americana (1493—1810)*, t. VI, Santiago de Chile, Imp. en casa del autor, 1902, ps. XXIII y ss. Carlos Milla Batres en *Vida y obras literaria édita e inédita del ciego de la Merced: Fray Francisco del Castillo Andraca y Tamayo (1716—1770)*, tesis doctoral inédita, Lima, U.N.M.S.M., 1976, vol. I, ps. 29—30, hace un resumen de la historia de esta imprenta desde su adquisición por don Luis hasta 1816.

6 Véase Lohmann Villena, op. cit., p. 416, n.8. Como ejemplo de su capacidad tipográfica, Lohmann refiere la impresión de la *Historia de España Vindicada* de Pedro de Peralta Barnuevo.

7 T. 329 de mss. de la col. Zagarra. Véase la nota 2 de este capítulo.

8 En *Mercurio Peruano*, n.º. 57 y 58, 21 y 24 de julio de 1791, fols. 210—225. Ed. facsimilar, t. II de 1791, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1964. La cita está en el fol. 219.

9 Ms. 16.283⁵ de la Biblioteca Nacional de Madrid, p.3, vs. 73—76 (la *Dedicatoria* forma también parte de mi edición). Anteriormente Guillermo Lohmann Villena (op. cit., p. 421, n.23) y el P. Severo Aparicio (en "Vida y obra poética del Ciego de la Merced de Lima", Separata de la *Revista de Estudios de Madrid*, año XVII, n.º 54, julio-septiembre de 1961, p. 476), llamaron la atención sobre él.

10 Vol. 805, Fondo Varios del Archivo Nacional de Santiago de Chile, p. 5. Modernizo la ortografía de los poemas de Castillo de acuerdo con las normas de transcripción empleadas por mí en la edición de su teatro. El amanuense de este volumen es el mismo que el de los poe-

mas de Castillo que se hallan en el vol. 6, Fondo Antiguo, del mismo Archivo. Aparte de constituir este defecto una señal que lo distingue en diversos documentos, Fr. Francisco hace gala de él utilizándolo como tema literario, contraponiendo frecuentemente la ceguera física a la ceguera moral. Véanse al respecto, en el vol. 805, las ps. 1 s.n. tras la p. 1, 15, 25, 26, 32, 35-38, 48, 55, 69, 70, 71 y 73; y en el vol. 6, los fols. 24 rº, 26 rº, 27 vº, 31 vº, 32 rº, 50 rº y vº, 56 rº, 63 rº (ps. 2, 5, 11, 168, 22, 78, 186 y 102 de la ed. de este vol. por Rubén Vargas Ugarte, Lima, Studium, 1948).

11 El t. 329 de mss. de la col. Zegarra. Véase Lohmann Villena, op. cit., ps. 415-416, n. 7.

12 Este es el tema central de su auto sacramental *Guerra es la vida del hombre* (ms. 16.283⁵ de Madrid, incluido en mi edición), en el cual pueden apreciarse sus conocimientos sobre la materia.

13 Op. cit., fols. 213—214.

14 Vol. 805, ps. 85—107. Véanse también, por ej., en este mismo volumen, las ps. 1 + 1 s.n. que la sigue, 25—26, 48, 60, 83—84, 145 y 214. Muchos de los poemas atribuidos por Palma al Ciego en sus tradiciones son improvisados. Esto, por supuesto, no excluye el que de la pluma de Castillo salieran otras obras “de pensado”, como es el caso de su auto sacramental.

15 Lohmann Villena, op. cit., p. 416, n.9. En el apunte biográfico del Ciego del t. 329 de la Biblioteca Nacional de Lima, del que hace un extracto Palma en la mentada tradición (p. 270, n.1), se dice lo siguiente: “A los catorce años quedó huérfano, y sin más bienes que una imprenta administrada por un pariente suyo. Una vieja le tendió redes al joven para casarlo con su hija, y sobrecogido del susto pidió el ciego consejo á uno de sus deudos, el que, para libertarlo de conflictos, lo indujo á que se asilase en la Merced, donde á poco pidió el hábito, y más tarde profesó solemnemente”. (Cfr. Lohmann Villena, op. cit., ps. 415—416, n.7).

16 Lima, Archivo General de la Nación, protocolo nº 497, sección Historia, fol. 160, José González de Contreras, escribano, 1735—1738. El documento se puede leer fotocopiado y transcrito en Carlos Milla Batres, tesis doctoral inédita (véase la nota 5 de este capítulo).

17 Lima, Archivo del Convento de la Merced, Libro IV de Provincia, 1721—1774, fol. 105. También fotocopiado y transcrito en la tesis doctoral de Carlos Milla Batres.

18 El Ciego vende dos de sus esclavos: una mujer negra y su hijo de 7 años; Lima, Archivo General de la Nación, J.B. Tenorio Palacios, escribano, 1739—1744, fol. 145 (cfr. Lohmann Villena, op. cit., p. 417, n.13). No entro aquí en el delicado tema de las ideas de la época sobre la moralidad del acto.

19 No he obtenido mayor información sobre la vida del Ciego en esos años (1734—1770), por haber tropezado con dos obstáculos notables:

1) Por causas ajenas a mi voluntad, no he podido consultar las Crónicas conventuales coetáneas conservadas, de Fr. Diego de Mondragón y Fr. Marcos Salmerón. No obstante, por una entrevista habida con el P. Severo Aparicio (Convento de la Merced de Lima, 20—2—79), historiador mercedario que realiza actualmente investigaciones sobre Castillo, he tenido conocimiento de ciertos datos sobre la vida del Ciego que deben de proceder de esas fuentes.

2) Según testimonio del P. Víctor M. Barriga de la O. de la Merced, en su libro *Mercedarios ilustres en el Perú* (Arequipa, [sin ed.], 1943, n. de la p. 61): “Después de la Independencia Nacional el Convento fue convertido en Cuartel y en esa época desaparecieron la importante Biblioteca conventual y el Archivo que guardaban valiosos tesoros literarios cuidadosamente seleccionados desde su establecimiento en la ciudad; quedaron tan solo algunos títulos de propiedad en poder de los Procuradores”.

20 Castillo poseía el dominio cultural común de un hombre letrado de su época (considero exageradas las afirmaciones sobre su vastísima erudición). Tuvo conocimientos de historiadores y literatos clásicos, como se ve en *Mitridates, rey del Ponto* o los Sonetos a Emperadores romanos, y en las traducciones de la Oda “Beatus ille” de Horacio y el Himno “Te Deum” de S. Ambrosio y S. Agustín; cronistas de Indias, como Garcilaso de la Vega, fuente principal de *La conquista del Perú*; autores del Siglo de Oro español, pues se refiere en sus obras a Calderón, Cervantes, Fr. Antonio de Guevara, Baltasar Gracián; obras doctrinales acordes con su estado religioso, como las Sagradas Escrituras, cuya familiaridad queda patente en el poema sobre “La Pasión y Muerte de Nuestro Redentor y Señor Jesucristo”, el tratado teológico de la gracia, tema de *Guerra es la vida del hombre*; etc. Sin embargo, poseía el mérito indiscutible de haber obtenido este saber a pesar de su ceguera, que, como hicimos notar previamente, obstaculizaba las vías ordinarias de aprendizaje.

21 Op. cit., p.417.

22 Según me comunicó el P. Severo Aparicio en la susodicha entrevista (n.19), el amanuense y asesor teológico asignado por los Superiores del Convento a Castillo fue el P. Mieses, hermano de las hermanas Juana y María Ventura Mieses, a quienes les fue arrendada la imprenta del Ciego entre 1764 y 1782, y que ostentaba entonces el cargo de Secretario de Actas del Convento. Para el P. Aparicio, cuya opinión aquí comparto, ésta es una muestra de la comprensión de los Superiores por el extraordinario lego.

En la nómina de los religiosos del Convento de la Merced de Lima de 1751, recogida por el P. Barriga en *El Templo de la Merced de Lima* (véase n.2), figura únicamente con este apellido el "Padre Predicador Jubilado Fray Nicolás de Mieses, Procurador General de Corte de esta Provincia de quarenta y dos años de edad, los veinte y ocho de religión" (p. 236). En toda la colección de documentos reunida por el P. Barriga en este volumen, es el único P. Mieses que se menciona, por lo que deduzco que debe ser éste el amanuense y asesor de Castillo. Además, en la historia de la imprenta de Castillo que hace Carlos Milla Batres en su tesis doctoral inédita, dice que al parecer, en 1762, Fray Nicolás Mieses arrendó la imprenta de Fr. Francisco imprimiendo por cuenta propia.

23 Castillo habla repetidamente de un lazarillo que lo acompaña en sus andaduras por Lima, en la serie de 9 romances costumbristas del vol. 6, fols. 26 rº — 60 rº (ed. de Rubén Vargas Ugarte, ps. 5—96). Se cita expresamente a Esteban en los romances titulados "Al Señor Doctor Don Juan José Vidal, Agente del Real Fisco, la abuela de la Tinajita le escribía" y "Respuesta a la demanda de la abuela de la Tinajita" (vol. 805, ps. 31—36).

24 Op. cit., fols. 219 y 222—224. Por el juicio sobre las obras de Castillo que puede deducirse de estos párrafos, conviene subrayar que Castro expresa no haber leído ningún escrito suyo. Poco antes de concluir su "Disertación" dice: "No se conservan impresas sus Piezas fugitivas. Negligencia ha sido no compilarlas en alguna estimable colección.? [sic] Harían entonces juicio los que no lo conocieron de la finura de su entusiasmo, de la extension de sus luces, de la riqueza de su imaginacion. Las cosas hechas extemporaneamente deslumbran á los espectadores no habituados sino á lo que la lima pule, y el trabajo produce con las precisas lentitudes de lo humano. Aquella coleccion nos hubiera testificado si habia en aquella vena sublimidad y grandeza" (fol. 224).

25 En *Tradiciones en salsa verde*, Lima, eds. de la Biblioteca Universitaria, imp. Artes Gráficas de Editorial Jurídica, 1973, ps. 31-33 y 34.

26 De él dice el P. Rubén Vargas Ugarte, uno de los más importantes historiadores del Virreinato y de la historia de la Iglesia en el Perú: "El insigne D. Ignacio de Castro, Recto [sic] del Colegio de San Bernardo del Cuzco y uno de los hombres de más claro talento y vasta ilustración que poseyó el Perú en el S. XVIII". (En "Introducción" a *Obras* de Fr. Francisco del Castillo, p. XII).

27 Véanse, por ej., Rubén Vargas Ugarte: *Historia General del Perú. Virreinato*, vol. IV (1689-1776), Lima, ed Carlos Milla Batres, 1966, caps. VIII y IX y José de la Riva—Agüero: "Sociedad y Literatura limeñas en el siglo XVIII", en *Obras completas*, vol. II, Lima, Publicaciones del Instituto Riva—Agüero de la Universidad Católica de Lima, 1962, ps. 275—337. La corrupción del propio Tribunal del Santo Oficio aparece como signo de esta decadencia.

28 Vol. 6, fols. 31 r^o—31 v^o, 55 v^o—56 r^o (ed. de Rubén Vargas Ugarte, ps. 165—171 y 185—186) y vol. 805, ps. 31—39. También parecen traslucir cierta liviandad en el comportamiento del Ciego los poemas titulados "A la misma dama retrata el autor por el juego del hombre renegao [sic] en seguidillas" y "Una pintura a otra dama en seguidillas" (vol. 805, ps. 51—54 y 55—58), en los que utiliza el lenguaje de un galán. El mismo realismo de la sátira de Castillo en sus romances costumbristas (véase la n. 23) puede hacer pensar en un contacto directo con los ambientes que critica.

La afición taurina del Ciego se revela además en otros poemas en los que describe sendas Tardes de Toros: vol. 6, fols. 64 r^o—70 v^o (ed. de Rubén Vargas Ugarte, ps. 104—131) y "Hermosura de la selva y valentía en el coso...", impreso de 1753 (ibid., ps. 157—164).

29 El romance heroico dedicado por el Ciego a don José Diguja lleva el siguiente título: "Al muy ilustre Señor Don José Diguja del Consejo de Su Majestad, Coronel de sus Reales Ejércitos y Presidente de la Real Audiencia de Quito, escribe Fray Francisco del Castillo con ocasión de haberle asegurado el Capitán-Comandante Don Francisco Centeno que, en medio de los graves afanes que le rodean en el desempeño del cargo que tan dignamente obtiene, hacía recuerdo de *la anti-gua comunicación que le mereció en esta Ciudad de Lima*". Vol. 805, p. 67; el subrayado es mío.

La fama alcanzada por Castillo entre sus conciudadanos se refleja además en el encargo que le hicieron de componer obras de teatro para festejar la Coronación de Fernando VI, en 1748, y la reconstrucción del Corral de San Andrés (principal coliseo limeño), en 1749.

30 *Obras* de Fray Francisco del Castillo, p. XXIX.

31 Véase Ricardo Donoso: *Un letrado del Siglo XVIII, el Doctor José Perfecto de Salas*, t.I., Buenos Aires, Universidad, 1963, ps. 220-225. Los poemas dedicados por el Ciego a Salas, "su mecenas", se encuentran en los vols. 6, Fondo Antiguo, y 805, Fondo Varios.

32 Cfr. Ricardo Donoso, op. cit., 2 vols. En una conversación mantenida con don Vicente Rodríguez Casado (coautor con don Florentino Pérez Embid de la edición de la Memoria del gobierno del Virrey Amat en Perú: Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1947), éste me manifestó la opinión que le merecía la personalidad de Salas, que resumo aquí: Su figura queda oscurecida ante la de Amat. Debió de ser un hombre muy inteligente y Amat lo utilizó como consultor, pero, por lo fuerte del carácter del Virrey, no debió de pasar de ahí. Respecto a su venalidad, al parecer fue un hombre honrado en su actuación pública, y no se puede afirmar nada acerca de su conducta privada pues se carece de datos.

33 Ms. 16.283^s de la Biblioteca Nacional de Madrid, ps. 247-252; en mi edición.

34 Véanse al respecto Rubén Vargas Ugarte: *Historia de la Iglesia en el Perú*, t. IV (1700-1800), Burgos, Imp. de Aldecoa, 1961, ps. 141-154 y José Toribio Medina: *Historia del Tribunal de la Inquisición de Lima (1569-1820)*, t. II, Santiago de Chile, Nascimento, 1956, caps. XXIV-XXV.

35 Vol. 805, ps. 161-209.

36 Otros poemas suyos de tema religioso son: Glosa en décimas de la cuarteta que comienza "Si de haber ingratos criado", Glosa dedicada a la Purísima de la redondilla que comienza "Antes de ser fue formada", Soneto "A los tres Reyes de Oriente", Traducción del "Te Deum" de San Ambrosio y San Agustín, Décimas a la Inmaculada que comienzan "Imagen que vuestra hechura", Soneto "En alabanza del altísimo misterio de la Santísima Trinidad", Soneto "Haciendo reflexión de la milagroza paz de la Iglesia Universal", Soneto "Pidiéndole al poeta un día de la Asunción del Señor que explicase cómo se acomodaba el Salmo veinte y tres de David [...] con la institución del Bautismo que refiere el Evangelio el mismo día" (vol. 805, ps. 21, 25, 29, 58-60, 75-78, 140, 160 y 214); Soneto "Compendiando toda la Pasión de Nuestro Redentor", Jácara "A la adoración de los Reyes" (vol. 6, fols. 54 r^o y 54 r^o — 55 r^o; ed. de Rubén Vargas Ugarte, ps. 188 y 139-141).

En muchos poemas el Ciego emplea un tono moralizante, como ocurre, por ej., en la "Verdadera relación en que [roto: se refiere la

historia del] temblor del año de 1746" (vol. 6, 2 fols. s.n. rº y vº; ed. de Rubén Vargas Ugarte, ps. 132-138), donde habla del terremoto como un castigo divino por los pecados de Lima; o en la "Explicación de las voces lizonjeras que llaman *jabón*" (vol. 805, ps 109-112), en el que dice (p. 110):

Alabar al religioso
que, lleno de austeridad,
es en su comunidad
el ejemplo más glorioso,
observando, silencioso,
cuanto es de su obligación,
no es *jabón*.

Pero decir que es perfecto
aquél que el hábito afrenta,
porque parecer intenta
secular en el concepto
teniéndole al mundo afecto
aun contra la religión,
es *jabón*.

37 El artículo de Aparicio citado anteriormente (n. 9), empieza con el siguiente párrafo: " 'Ciego de la Merced' es el seudónimo de un poeta en torno al cual se ha tejido una especie de leyenda negra, y hoy, si no un personaje de caricatura, es el gran ausente de las letras peruanas e hispanoamericanas, pese a sus claros méritos para ser la primera figura literaria de su tiempo".

38 Como ej. de este humor puede leerse en el vol. 805, ps 61-65 el poema: "En nombre de un miserable a quien se le trata un casamiento, responde el poeta excusándose de dar cuanto le pidiere la novia en estas *seguidillas*".

39 La *Gazeta de Lima*, nº 43, 27 de enero de 1771. Según parece, el número se destruyó con el incendio de la Biblioteca Nacional de Lima en 1943. Para conocer otros datos véase Ella Dunbar Temple: *La Gaceta de Lima del siglo XVIII. Facsímiles de seis ejemplares raros de este periódico*, Lima, U.N.M.S.M., 1965. La frase citada fue tomada de la nota necrológica inicialmente por Palma, que la recoge en su tradición "El Ciego de la Merced", p. 270; posteriormente ha sido repetida, sin añadir nada nuevo sobre el contenido de la nota, por Guillermo Lohmann Villena, op. cit., p. 419 y Severo Aparicio, op. cit., p. 461.

La fecha de deceso del Ciego proporcionada por esta fuente, se ve confirmada por la lista de los religiosos mercedarios fallecidos en

el trienio 1768-1771, contenida en el Acta del Capítulo Provincial del 17 de Agosto de 1771, que se conserva en el Archivo del Convento de la Merced de Lima, Libro IV de Provincia, 1721-1774, fol. 304. Véase Lohmann Villena, op. cit., p. 419, n. 18. Para obtener una visión global de las obras consultadas sobre la vida del Ciego véase 5.5 de la bibliografía general del trabajo.

40 Dice, por ej., Charles V. Aubrun en *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968, p. 24: "Volvamos a las comedias. En sus títulos, los editores de entonces las llaman siempre *famosas*. Es que no publican más que obras ya representadas y sancionadas por el público; por otra parte, de esa manera estimulan a su clientela, constituida por directores de compañías de segundo orden".

41 Véanse las notas 8 y 24 de este capítulo.

42 Hago una detenida descripción de ambos vols. en mi ed. del teatro de Castillo y "Relación completa de las obras de Fray Francisco del Castillo" (en curso de publicación).

43 Vol. 805, ps. 48, 71 y 73. Sobre la compilación de las obras de Castillo por don José Perfecto de Salas, véanse asimismo las afirmaciones de Guillermo Lohmann Villena, op. cit. (n.2), p. 416, n.7, Ricardo Donoso, op. cit. (n.31), p. 225, n.4 y Carlos Milla Batres, op. cit. (n.5), vol. I, ps. I—II.

44 Ps. 1-4 y 247-252. En el Archivo General de la Nación de Buenos Aires: legajo Biblioteca Nacional 257, doc. 3666, hay un fragmento de la dedicatoria a Sánchez Calderón (fol. 6 vº, vs 1-34); el ms. es una copia de *Guerra es la vida del hombre* también de 1749, y tiene dos dibujos al parecer relacionados con la Inquisición.

45 Op. cit., vol. I, ps. 31 y 78.

46 Véase la nota 19 de este capítulo.

47 Cfr. Luis Alberto Sánchez: *La Literatura Peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú*, t. II, Lima, ed. P. L. Villanueva, 1973, p. 609.

48 Principalmente por el P. Rubén Vargas Ugarte y Sor Leticia Cáceres; anteriormente publicaron algo de su poesía Odriozola y Ricardo Palma.

49 Véase Irving A. Leonard: "Introducción" a las *Obras Dramáticas* de Pedro Peralta Barnuevo, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1937, ps. 16-17.

50 Cfr. mi "Relación completa de las obras de Fray Francisco del Castillo" (en curso de publicación). Esta omisión pudo deberse al deseo de eludir la responsabilidad personal de los poemas, por diversos motivos. Sobre omisiones análogas véase, por ej., Antonio Sierra Corella: *La censura de libros y papeles en España y los índices y catálogos españoles de los prohibidos y expurgados*. Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1947, p. 122.

51 El argumento anterior gana fuerza al reparar en que entre los arrendatarios de la imprenta tras su cesión al Convento, están el P. Nicolás Mieses, posible amanuense del Ciego (véase n.22), y sus hermanas.

52 Lima, Imp. en casa del autor, 1910-1911, Parte I: "Causas favorables y adversas a su desarrollo", ps. 22-23. Cfr. Luis Alberto Sánchez, op. cit., I, ps. 304-305.

53 Sigue diciendo más adelante Prince: "Todas estas trabas y exacciones ocasionaban, naturalmente, grandes demoras y gastos de alguna consideración á los autores que querian imprimir sus libros, porque éstos tenían que pasar por tan múltiples trámites, que la impresión de ellos, con frecuencia, eran operaciones más largas que su redacción; y eran doblemente onerosas, primero, por la pérdida considerable de tiempo que requerian los trámites de censura y obtención de licencias, y segundo, por los derechos que había que pagar á los letrados examinadores; con el agregado, que, después de haber pasado los libros por todos estos trámites odiosos, los autores no tenían siquiera el derecho de venderlos á los precios que les conviniera, sino á los que se les fijaba por pliego, cuya tasa debía imprimirse al principio de cada ejemplar. Carlos III, por real cédula del 14 de Noviembre de 1762, fué el que abolió la tasa de los libros". Ps 23-24.

54 Se inició con el rompimiento entre Amat y su Asesor, que aunque fue algo oscuro en su origen, quedó manifiesto cuando este último envió a su futuro yerno (José Antonio de Rojas) a España, para que defendiera sus intereses. En 1775, Salas abandonó Lima para volver a desempeñar su antiguo cargo de Fiscal de la Audiencia de Chile, pero sólo hasta 1776 en que fue despojado. En 1777 tuvo que dejar Chile y pasó a la Argentina, donde vivió hasta su muerte. Véase Ricardo Donoso, op. cit., 2 vols.

55 Véase, por ej., Rubén Vargas Ugarte: *Historia General del Perú. Virreinato*, vol. IV (1689-1776), cap. IX.

56 Esta es la opinión del P. Severo Aparicio, quien me la comunicó en una entrevista (véase n.19). Aparicio da mucha importancia

en este asunto al hecho de que Castillo fuese hermano lego y no sacerdote del Convento.

57 Véase, por ej., Ramón Esquer Torres: "Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII", en *Segismundo*, I, 1965, ps. 187-226.

58 Véanse, por ej., Antonio Sierra Corella, op. cit., ps. 172 y 198 y Mariano Picón Salas: *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 41969, p. 118.

59 Véase Emilio Carilla: "Los 'Comentarios Reales', libro revolucionario", en *Estudios de Literatura Hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977. Luis Alberto Sánchez menciona la prohibición en op. cit., t. I, p. 237.

60 Véase Luis Alberto Sánchez, op. cit., t. II, ps 488 y ss. Trataré más detenidamente del tema en el cap. 3 de este estudio.

61 Véanse, por ej., René Andioc: "Preferencias y actitudes mentales del público madrileño en el siglo XVIII" y "El teatro del Siglo de Oro en su nuevo contexto", en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March/Editorial Castalia, 1976, ps. 31-182.

3. APROXIMACION CRITICA A UN DRAMATURGO VIRREINAL PERUANO

El teatro del Ciego de la Merced pertenece a lo que Angel Valbuena Prat ha denominado "teatro de la fórmula"¹, prolongación de la dramaturgia del Siglo de Oro en su momento de máximo esplendor. El principal modelo del Ciego es Calderón de la Barca, y en esto comparte una preferencia teatral general en Hispanoamérica durante el Virreinato² y en la metrópoli durante gran parte del XVIII³.

Junto a este modelo de preeminencia indiscutible, en su teatro pueden reconocerse claramente otros dos: Luis Quiñones de Benavente en el *Sainete* y los entremeses (dado que fue para los géneros dramáticos cortos lo que Lope y Calderón para la comedia⁴) y el teatro clásico francés en *Mitridates*.

El influjo francés convierte a *Mitridates* en una obra rococó, esto es, según la periodización teatral del XVIII de José Caso González⁵, "un híbrido de comedia barroca y comedia francesa". Castillo habituado como estaba a la dramaturgia calderoniana⁶, no quiso o no pudo apartarse de ella al adoptar el modelo galo y como consecuencia *Mitridates* resultó otro intento fallido más de "comedia a la francesa"⁷.

Una vez anticipadas, pues, estas primeras conclusiones del análisis, doy comienzo a su demostración.

3.1 CALDERONISMO

La impronta calderoniana se reconoce en una obra teatral a través de tres aspectos que son:

- la lengua,
- la técnica dramática y la escenificación,
- la temática y los personajes.

Los dos primeros suelen ser considerados además como aquello que distingue la dramaturgia de Calderón de la de Lope de Vega.

3.1.1 Lengua¹

La lengua de Calderón es barroca y de un barroco que por su complicación formal ha venido llamándose “conceptismo”². Por tanto, el calderonismo del lenguaje de Castillo es primordialmente un conceptismo barroco. Y ¿cuál es la cualidad por excelencia para un conceptista barroco?. El ingenio. Si hay un rasgo constante en la lengua de Castillo es el ingenio.

El Ciego no sólo maneja la lengua con ingenio, sino que manifiesta su estimación por él en pasajes como éste de *Loa-conquista* vs. 136-141:

EUR. Basta Nación, no prosigas,
que te ha valido el ingenio,
y tanto que por él vales
mucho más precio en mi aprecio.

NAC. ¿Cómo?

EUR. Como que en la Europa
valen los entendimientos.

En el léxico de sus obras sobresale la frecuencia de la palabra *ingenio*³ y de otras vinculadas a ella como *concepto* (sinónimo de agudeza)⁴, *discreto*⁵, *traza*⁶, *industria*⁷, *agudeza*⁸, *ardid*⁹, *cautela*¹⁰, *artificio*¹¹ etc.

Su única comedia de enredo se titula *Todo el ingenio lo allana* y en ella el ingenio aparece como leit-motiv.

a) *Figuras retóricas*¹²

En el uso de las figuras retóricas Castillo sigue a Calderón. En sus obras tenemos:

1 — Figuras que expresan una "*coincidentia oppositorum*" como rasgo capital del Barroco:

Antítesis (Flasche, Hesse, Hatzfeld)

Ya que el padre de la luz
de nuestra esfera se fue
y la madre de las sombras
le ha venido a suceder,
(*Conquista* vs. 1821-1824)

¿a qué fin la cobardía
les hace dar mayor creencia
a los agüeros funestos
que pronostican miserias,
que el valor a los propicios
que anuncian glorias no penas?
(*Mitridates* vs. 824-829)¹³

Quiasmo (Hesse, Hatzfeld)

¿cómo puede, vive Dios,
sin razón el sufrimiento
más que el furor con razón?
(*Ingenio* vs. 1383-1385)

puede ser que vencido arda
quien me abrasa vencedor.
(*Guerra* vs. 1477-1478)¹⁴

Paradoja (Hatzfeld)

Es muy escasa en *Mitridates* siendo muy abundante en el
resto de obras de Castillo.

Queridos hermanos míos,
¿dónde habrá mayor conzuelo
que entregarse desde niños
al estudio de ser viejos?
(*Redentor* vs. 1-4)

La Necesidad supo
por Desperdicio,
cuando él todo lo roba,
hallar bolsillo.
(*Entremés viejo* vs. 324-327)¹⁵

En *Ingenio* y *Conquista* hay algunas paradojas con vivir
y morir en boca de enamorados que recuerdan la poesía de
Cancionero:

es el dolor tan fiero
que yo siento en mi sentir,
que sólo por morir muero
porque muero por vivir.
(*Ingenio* vs. 907-910)

Vida el que muere recibe,
pues el que está padeciendo,
como su mal no prescribe,
sin morir vive muriendo
y luego que muere vive.

Y replica aquí el gracioso:

Contigo no he de argüir,
porque no sé replicar;
mas sólo me has de decir:
¿qué mal tienes para estar
muriéndote por morir?

Dirás que es tu pena amar
y quien la agrava un desdén;
¿pues no es bobería sin par
quererte morir por quien
por ti no se ha de matar?

(*Conquista* vs. 435-449)¹⁶

Oxímoron (Hesse)

Instale tú, mientras yo
trazo con mañoso ingenio
voluntarias precisiones
que libre lo hagan sujeto.

(*Guerra* vs. 659-662)

ALC^c. Escribano, ¿qué había yo dictado?

ESC^{no}. El papel lo dirá que habla callado:

(*Entremés-justicia* vs. 235-236)¹⁷

Sinestesia (Hatzfeld)

CEL. ¿Qué? ¿Quieres hablar por señas?

CARL. Sí, porque conmigo traigo
una que, al más ignorante
de mis sucesos, es llano
que le encesa en el semblante
la razón con que buscando
estoy lo que de razón,
con razón, me ha enajenado;

y así la vista prevén
y oirás lo que has deseado.

CEL. Razón es que estos sentidos
se correspondan entrambos,
teniendo vista y oído
oficios equivocados;
pues por el oído he visto
que tienes algún retrato
de alguna deidad que está
en tu afecto dominando.

CARL. Es así, por eso quiero
manifestarte el retrato,
porque escuchen de él los ojos
lo que al oído es vedado.

(*Ingenio* vs. 27-48)

sígueme y oirán los ojos
verdad que oídos no vieron.

(*Guerra* vs. 525-526)¹⁸

2 — *Juegos de palabras:*

Paronomasia (Hatzfeld, Hesse)

Es proporcionalmente más frecuente en *Mitridates* y, sobre todo, en *Entremés-justicia*, ambos del ms. de Chile.

¿Piensas que de veras no hablo?;
¿pues es burla una eminencia?

Renuncia de veras tú
y verás si hablo de veras,
(*Redentor* vs. 3186-3189)

si desatino te parece
el que emprende hoy destino,
(*Mitridates* vs. 303-304)¹⁹

Políptoton (Hatzfeld, Hesse, Flasche)

estando desatado
el vínculo que tenemos,
debe decir sin atarse
atándose al dulce metro:
(*Loa-conquista* vs. 298-301)

ATAH. ¡Ah de mi guarda, soldados,
venid a mis voces luego!

LLUP. [*ap.*] Guarda en lo que se me aguarda,
mas así guardarme espero.
(*Conquista* vs. 3519-3522)²⁰

*Dilogía o equívoco, diáfora y calambur (Hatzfeld, Hesse, Flasche)*²¹.

He encontrado sólo tres ejemplos en *Mitridates*²², siendo con políptoton y antítesis el recurso más empleado en el resto de obras de Castillo, y esto puede considerarse como un rasgo de influjo francés, dado que la preceptiva clasicista rechazaba este recurso juzgándolo una fuente de oscuridad²³.

ROSIM. Luego ¿cuanto de mí dices
ser verdad has concebido?

LAUR.*ap.* Pobre de él si es verdad eso,
que en el parir hay peligros.
(*Dilogía, Ingenio* vs. 1082-1085)

Por eso el Profeta Rey
a todo el hombre que peca
llama bruto, con razón,
porque procede sin ella.
(*Dilogía, Guerra* vs. 915-918)

S. RAM. Hermano, calle.

SOLAP. ¿Qué es calle?;

la calle me ha dado Dios
para que en la calle grite:
Denme para redención.
(Diáfora, *Redentor* vs. 3391-3394)

Yo quiero ir a ver, en fin,
el fin que puede esperarse
de éste cuyo fin deseo
que fin no sea en mis males.
(Diáfora, *Guerra* vs. 1833-1836)

Mas por ver si luz me daba,
su hermosa frente registro,
donde conocí que no era
lo que yo había concebido,
pues parece que decía:
si por Luna me has tenido,
aunque la Luna se afrente,
nunca lucirá conmigo.
(Calambur, *Conquista* vs. 747-754)

Este pollino fue hijo de una burra
(óigame y no se aburra),
(Calambur, *Entremés-justicia* vs.
129-130)²⁴

Probablementé el juego de palabras más repetido por Castillo sea el que hace entre hierros y yerros en casos como éste:

Eso lo hablan
los redimidos sin yerro,
porque sin çadenas se hallan.
(Dilogia, *Redentor* vs. 2473-2475)²⁵

3 — Figuras que atañen al *orden sintáctico*:

Paralelismo (Dámaso Alonso)

Aumenta en *Mitridates* de acuerdo con su mayor complejidad sintáctica.

¿Enrique a mí me ofendió?
El celo dice que sí,
el amor dice que no;
(*Ingenio* vs. 1387-1389)

El que mayor valor se conociere,
porque en temeridad no degenera,
cierta limitación es bien que guarde,
que no es el ser prudente ser cobarde;
y el que nobles tuviere pensamientos
con heroicos alientos,
porque tenacidad no se conciba,
cierto término es bien lo circunscriba.
(*Mitridates* vs. 278-285)²⁶

Correlación (Dámaso Alonso)

Según Dámaso Alonso correlación y paralelismo aparecen generalmente unidos y en Calderón sobresale el uso de la correlación a final de escena o jornada, lo cual vemos también en Castillo. Para él la correlación es “posiblemente” “lo más característico de la estructura dramática de Calderón”²⁷.

D. NIC. Pues Ramón, a caminar.
S. RAM. Pues señor, a obedecer.
CURA Pues, ya se me va el placer,
 haréle campo al pesar.
(Final de escena, *Redentor* vs. 685-688)

Tras conocer el inminente fallecimiento de Huayna Cápac en *Conquista*, cada uno de los principales personajes indios se retira expresando lo que dicha muerte supondrá para él:

ATAH. ¡Ay, padre del alma mía!
Vase.

RUM. Ya el teatro se mudó;
porque si ayer cruda muerte,
severa, me amenazó,
la que dármela intentaba
me ha de dar la vida hoy.
Vase.

CULLISC. Huáscar es de Rumiñagüi
su amigo ya Emperador,
conque ya el imperio mío
Rumiñagüi me quitó.
Vase.

HUAC. El huir de Rumiñagüi
es ya precisa elección,
no pueda la tiranía
lo que no pudo el amor.
Vase.

MAMA H. Totalmente mi esperanza
puedo decir que murió,
que ahora tendrá Rumiñagüi
en Huacolda posesión.
Vase.

(Final de la jornada I, vs. 1148-1165)

El Hombre en el umbral del Mundo es aconsejado simultáneamente por el Mundo y la Razón:

MUND.*a él* Pues depón el temor, que soy tu amigo.
Pónese la Razón al oído del Hombre.

RAZ. Del alma éste el primero es enemigo.

MUND. Nada en mí ha de faltarte.

RAZ. Las miserias en él han de sobarte.

MUND. Todo en el Mundo es delicia y gloria.

RAZ. Toda gloria del Mundo es transitoria.

(*Guerra* vs. 173-178)²⁸

Reticencia o suspensión (Hesse²⁹)

FLER. pues sin duda Rosimunda
a quien yo sirvo constante...

ENR. Aguarda, Flérída, espera,
más adelante no pases,
(*Ingenio* vs. 3428-3431)

ARIST.y ARQ. A vuestras plantas, señor,
tenéis dos vasallos vuestros
tan finos que...

REY Levantaos,
que las bazas de un Imperio,
si por los suelos se miran,
mal acreditan el serlo.
(*Mitridates* vs. 356-361)³⁰

Preguntas retóricas (Flasche)

DEM. ¿Que sea tan cruel infierno
el que en sus duras entrañas
me tiene que me lastime
más mientras menos me acaba?
Más ¿por qué al infierno culpo,
si están mis penas dobladas,
de este Ramón, en las glorias,
que más mi infierno dilatan?
Para aumentar mi tormento,
¿quién creyera, quién pensara
que de éste que no ha nacido
nació mi mayor desgracia?
(*Redentor* vs. 2478-2489)

ALC^e. ¿Que teniendo este caso yo en la mano
en que estriba la vida de un cristiano,
primero me han de dar muerte los necios

con yerros en la fragua de adefecios
que acabe de cumplir lo que es preciso?
(*Entremés-justicia* vs. 262-266)³¹

Hipérbaton (Flasche)

Abunda en todas las obras del Ciego pero es más frecuente y violento en *Mitridates* y *Loa-conquista*, probablemente porque con él buscó el autor en ambas ocasiones dar mayor solemnidad al lenguaje.

por consorte
a doña Juana teniendo
de Aragón,
(*Loa-conquista* vs. 198-200)

Gracias doy a los dioses,
de la veneración sacando voces,
pues, piadosas conmigo estas deidades,
sólo me anuncian hoy prosperidades.
Y no es ésta ficción de mi deseo,
seguridad el vaticinio creo;
porque, habiendo llegado yo por suerte
hoy de *Panticapea* al noble fuerte,
(*Mitridates* vs. 1-8)³²

4 — *Tropos*:

Metáfora y símbolo

Aquí existe una diferencia notable: Castillo no emplea *metáforas o símbolos que constituyan claves para la comprensión de sus obras* como hace Calderón (*Parker*), quien llena de contenido lo que a simple vista puede parecer un motivo meramente ornamental.

Otra diferencia, aunque mucho menos relevante, es el no utilizar sintagmas compuestos por *dos metáforas unidas por la*

conjunción o, del tipo el ave, “flor de pluma o ramillete con alas” (*Hatzfeld*).

En cuanto a las coincidencias, Castillo realiza con gran maestría el retrato con elementos en contraste o, según lo llama *Cioranescu*, el “*retrato en movimiento*”. Hay un solo ejemplo en sus obras que es el retrato de Huacolda en *Conquista* (vs. 719-794), pero de tal calidad que autoriza lo dicho.

He hallado también un solo ejemplo de definición de un concepto a través de una “*ráfaga de metáforas sinónimas*” (*Hatzfeld*)³³:

La verde esfera ocupaba,
no sé si la nombre yo,
mujer, deidad, ángel, cielo,
porque sin contradicción
en esta mujer se hallaban
ángel, cielo, deidad, sol.
(*Ingenio* vs. 1326-1331)

Siempre como motivo ornamental (sin un trasfondo filosófico), el Ciego emplea asimismo la palabra *sol* como “foco” de metáforas (*Valbuena Briones*). Siguiendo a Calderón, las imágenes en torno al sol se refieren:

— A las partes del día, en Castillo a sus límites extremos: amanecer y ocaso.

podréis verme
cuando de tumbas de vidrio
resucite a nuevo oriente
el que pródigo ilumina
toda la esfera celeste.
(*Ingenio* vs. 2107-2111)

Sabrás que una fresca tarde
(cuando nuestro dios invicto
a la cristalina esfera
descendía del Olimpo,
con presurosa carrera,
buscando en lecho de vidrio
de su infatigable curzo
el descanso prevenido),
(*Conquista* vs. 719-726)³⁴

— Al Rey en *Ingenio*.

ENR. Dar de mi hado querella
quiero por tener conzuelo,
pues no es razón que de un cielo
me prive sólo una estrella.
 Más, aunque el llanto pregone
la pena que en mí se ve,
¿cómo al cielo llegaré
si es el sol quien se me opone?
 (vs. 2442-2449)³⁵

— Al galán o a su dama.

DAM. 1 Contigo admito, Terencio,
el día de buena gana,
porque eres el sol galán
que a requebrar vino al alba.
 (*Sainete* vs. 9-12)

REINA Esposo, donde fueres,
mi Sol cual Clicie sigo;
siempre estaré contigo,
nunca te dejaré.
 (*Mitridates* vs. 556-559)³⁶

Otro foco metafórico notable, también posiblemente calderoniano³⁷, es la palabra *crisol*:

Crizol mi precepto ha sido
para que en Ramón se muestre,
de una sincera obediencia,
una virtud sin afeite.

(*Redentor* vs. 419-422)

LAUR. *ap.* Mucho exprime este crizol.

CARL. Ahora examen prolijo,
pues en el de mi paciencia
los quilates examino.

(*Ingenio* vs. 1074-1077)³⁸

Solamente en una ocasión utiliza Castillo las metáforas *pasión* = *caballo desbocado* (*Valbuena Briones*) y *cárcel* = *cuerpo* (*Eugenio Frutos*³⁹):

REY Pues, Enrique, noble amigo,
con oír esta sentencia
crece mi pasión de suerte
que, aunque enfrenarla quisiera,
no encontrara la cordura
para el apetito rienda;

(*Ingenio* vs. 2876-2881)

HOMB. ¡Cuándo saldré, Señor mío,
yo de esta cárcel mortal
en donde es mi propia vida
el juez que muerte me da!

(*Guerra* vs. 967-970)

Proporcionalmente la obra en la que el número de metáforas y comparaciones es mayor es *Mitridates*, lo cual puede vincularse nuevamente a la mayor solemnidad en el lenguaje requerida por la tragedia⁴⁰.

Metonimia

Es típicamente calderoniana la utilización de metonimia de facultades o cualidades anímicas, muchas veces en unión con apóstrofe⁴¹.

CARL. Pero no vaciles más,
triste pensamiento mío,
y sea oráculo el tiempo
pues a todo satisfizo
(*Ingenio* vs. 1150-1153)

MAL GEN. ¡Rabía, que no me consumas!
 ¡Ponzoña, que no me mates!
 ¡Furia, que no me destruyas!
 ¡Tormento, que no me acabes!
Mas si la Causa primera
es la causa de mis males,
no a la rabia, no al tormento,
no a la furia debo darle
la queja de que no me
maten, consuman y acaben;
(*Guerra* vs. 1803-1812)⁴²

5 — *Redundancia y acumulación:*

Redundancia (Flasche)

A veces la redundancia se debe al uso de sinonimia:

¿De qué causa o motivo
ha podido nacer lo que concibo?
(*Redentor* vs. 1569-1570)

Encontrar no puedo en él
sentido seguro y fijo,
(*Conquista* vs. 352-353)

En otras una expresión resulta redundante sin que existan palabras sinónimas:

GAST. ¿No quieres que me suspenda
ver esa presunción vana,
que este nombre debo darle
por no haber en qué fundarla? [...]

FLER. ¿Cómo te diré, señor,
que ésta no es soberbia vana
si los impulsos que siento
no en mí afectados se hallan?
(*Ingenio* vs. 176-179 y 210-213)

Pero, porque en tan larga conferencia
con tanta permanencia
nos hemos detenido
más tiempo del que había convenido,
(*Mitridates* vs. 342-345)⁴³

Acumulación (Hatzfeld, Hesse)

Dentro de la acumulación se pueden distinguir acumulación de sinónimos, enumeración o simple acumulación con o sin gradación:

en premio de los trabajos,
los tormentos y las penas
que has padecido en la cárcel
con humedades en ellas,
(*Redentor* vs. 3158-3161)

Aprendan las mujeres
de mí amor y firmeza,
honor, virtud, limpieza,
constancia y castidad;
(*Mitridates* vs. 1961-1964)

Repitiendo todos
festivos, alegres,
que vivas, que triunfes,
que venzas, que reines.
(*Loa-conquista* vs. 495-498)

¿Qué dices? Esa maldita,
mordaz, sacrílega, infame
del infierno boca sierra,
(*Guerra* vs. 1941-1943)⁴⁴

6 — *Repetición e hipérbole:*

Aunque no han sido señaladas como figuras que caractericen el estilo de Calderón y por tanto no pueden servir para demostrar el calderonismo de Castillo, quiero subrayar su importancia, ya que se trata de dos figuras muy frecuentes en su teatro y que están dentro de las preferencias de la retórica barroca⁴⁵.

Repetición

HOMB. ¿Quién ser y aliento tiene
sin ti, Señor Supremo,
Ser y Aliento de todos,
pues todos por ti tienen ser y aliento?
(Con diáfora, *Guerra* vs. 1539-1542)

Aquí Huacolda está, verla no quiero,
aunque por verla muero,
pues de una y otra suerte
el verla y el no verla me da muerte.
(*Conquista* vs. 278-281)⁴⁶

Hipérbole

¿Bueno?; ¿cuando iba a la miga?...
Pues perro viejo, podrido,
si el universal diluvio
fue de tus babas principio,
(*Entremés-viejo* vs. 264-267)

salí, señor, de mi casa,
pero con tanto secreto
que aun mi silencio parece
que ignoraba mi silencio.
(*Ingenio* vs. 712-715)⁴⁷

b) *Mitología*

Es otro aspecto importante de la retórica barroca⁴⁸ heredado de la renacentista y mantenido por Calderón. Castillo la emplea con una frecuencia moderada y sin rebuscamiento, pues los personajes de la mitología clásica que menciona en sus obras son: *Apolo* o *Febo*, *Morfeo*, *Cupido*, *Narciso*, *Venus*, *Fortuna*, *Sirenas*, *Ulises*, *Atlante*, *Neptuno*, *Marte*, *Parcas*: *Atropos*, *Psiquis*, *Penélope*, *Midas*, *Alcides*, *Esfinge*, *Circe*, *Eolo*, *Aurora*, *Cibeles*, *Semiramis*, *Palas*, *Furias*, *Clicie*. Suele citar también el *Olimpo* como sinónimo de cielo y nombra una vez los *campos elíseos*. La obra de Castillo en la que el número de referencias mitológicas es mayor es *Ingenio*, y ello se explica por el ambiente cortesano en el que se desarrolla la comedia⁴⁹.

En *Conquista* Castillo tuvo el acierto de sustituir (con algunas excepciones) las deidades grecorromanas por otras nativas cuando intervienen el Inca y sus vasallos. Las deidades incaicas mencionadas son el *Sol*, la *Luna*, *Pachacamac* y *Viracocha*⁵⁰.

En las obras dramáticas cortas la parodia hace de la mitología un motivo jocoso⁵¹.

c) *Referencias a la naturaleza (Picatoste, Hesse)*

En un estudio ya centenario Felipe Picatoste destacó las frecuentes referencias al mundo natural que hizo Calderón en sus obras, hecho que él interpretaba como manifestación de su interés científico y en última instancia de su talante intelectual⁵². A este primer motivo, convincente tratándose de Calderón, se puede añadir otro, que es el deseo barroco de crear un mundo poético, para lo cual se vale no sólo de la mitología sino también de lugares⁵³ o seres de los tres reinos naturales dotados de cierta prestancia literaria.

No sé hasta qué punto estaría interesado Castillo por la ciencia de su tiempo, pero se pueden explicar las referencias al mundo natural en sus obras por el segundo motivo: literarizar la literatura y, más concretamente, "calderonizar" su teatro.

Las referencias al mundo natural en las que coincide con Calderón son las siguientes:

Relatos de la creación

En sus obras he encontrado dos, el más extenso de los cuales dice así:

En seis días crió el Señor,
como en el Génesis vemos,
cielo, sol, luna y estrellas,
aves, peces y elementos,
y todo cuanto compone
lo hermoso del universo;
después de esto formó Dios
al hombre en el día sexto,
dándole dominio en todo
cuanto produjo primero,
y así de todo lo que hizo
el hombre fue rey y sexto,
pues fue sexta maravilla
de todas las que obró el cielo.

(*Loa-conquista* vs. 118-131)⁵⁴

Los cuatro elementos aristotélicos: aire, agua, tierra, fuego (también Wilson, Cioranescu)

Es probablemente una de las referencias más características de Calderón, quien la utiliza muchas veces en “exclamaciones cósmicas” en las que la creación entera se hace partícipe de la violenta pasión de un personaje. En las obras de Castillo he encontrado tres ejemplos, dos de ellos nada menos que en el ro-cocó *Mitridates*, donde Hipsicracia se queja de la desconfianza de su real consorte con estas palabras:

Pues, ¡oh gran Rey!, para que tu Hipsicracia
sumergida se vea en tal desgracia,
primero, de esa vaga arquitectura
en que a tornos se ostenta su hermosura,
el orbe de cristal que nunca yerra
desplomado de sí se vendrá a tierra
sirviéndoles el golpe más severo
de prisión en sus ruinas, y primero,
del lúcido planeta la melena
atizado capuz vestirá, llena
de sombras, desgñada, a la ancía mía,
negándole la luz el alba al día;
antes crujiendo entrambos horisontes
se harán pedasos los soberbios montes
y chocando entre sí los obeliscos
arrojarán por balas muchos riscos;
antes las aves cambiarán en llanto
la suavidad de su apacible canto,
pasando, de la sombra en el olvido,
lo que antes fue gorjeo a son gemido;
y antes, soberbio, el mar a las estrellas,
del claro firmamento antorchas bellas,
subirá sobre montes de cristales
para mojar la luz de sus fanales,

y después, despeñado de sí mismo,
caerá [a] apagar el fuego del abismo;
porque sientan también mis iras graves
el cielo, el mar, los montes y las aves.
(vs. 1562-1589)⁵⁵

En su estudio de los cuatro elementos, Wilson explica además su dependencia pues “La montaña [tierra] se convierte entonces en una columna o pilar para el palacio de la luna, o para que la luna misma descanse en ella, o un soporte para los chapiteles del firmamento”⁵⁶. En la descripción de Huacolda que hace Rumiñagüi en *Conquista* emplea esta metáfora:

De marfil es su garganta,
columna que el cielo hizo
porque aquel cielo animado
esté en ella sostenido.
(vs. 783-786)

Asimismo, dentro de los cuatro elementos, Picatoste menciona “aquellas leyes oscuras de simpatía y antipatía” entre los cuerpos que describe Calderón en pasajes como éste de *Las tres justicias en una*:

No se aparta
fácilmente de su centro
cosa ninguna: las aguas
van siempre buscando el mar
por donde quiera que vagan;
la piedra corre a la tierra
de cualquier mano que salga;
el viento al viento se añade
de cualquier parte que vaya;
y el fuego a su esfera sube
de cualquier materia que arda.

En *Redentor* Castillo escribe:

S.RAM. Desde entonces a la ermita
quedé, Padre, tan afecto,
que ejemplo de mi verdad
sólo ha de ser este ejemplo:
¿Viste cuando de una honda
sale al impulso violento
una piedra compelida
que, aunque ésta puede algún tiempo
en el aire mantenerse,
su continuo movimiento
solicita la quietud
porque la dejó en su centro?
Así fuera de la ermita
que yo era piedra contemplo,
sin voluntad arrojada
de la violencia del tiempo,
y sólo volviendo a ella
en mí cesaba lo inquieto.
(vs. 1993-2010)

Sistema astronómico de Tolomeo

Es de suponer que Castillo conocía el sistema astronómico copernicano como debió de conocerlo Calderón⁵⁷, sin embargo ambos hablan en su teatro del “cuarto planeta” refiriéndose al sol, de acuerdo con el sistema tolomeico según el cual la tierra ocupaba el centro del universo y giraban alrededor suyo los planetas en el orden siguiente: la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno. Así representa el ocaso diciendo:

cuando el cuarto planeta
sin luz deje el hemisferio,
(*Mitridates* vs. 454-455)⁵⁸

Fenómenos meteorológicos y cometas

Castillo los describe en *Mitridates* como agüeros de diferente signo: desfavorables en los vs. 748-793 y favorable en el ejemplo siguiente:

el día en que yo nací,
¿quién hay que ignorancia tenga
de que apareció en el cielo
un refulgente cometa
que duró setenta días,
con luz tan clara y tan nueva
que el Sol no se echara menos
si en otro clima estuviera
y de una magnitud tal
que llenaba con toda ella
los cuarenta y cinco grados
del cielo, cual si dijera
que del hemisferio nuestro
a la cuarta parte llena?
(vs. 806-819)

Macrocosmos = universo frente a microcosmos = hombre (también Eugenio Frutos⁵⁹)

Este paralelo aparece tres veces en Castillo, en una:

MAL GEN. Mundo, sólo solicito
que dejes, por ser mayor,
al mundo menor rendido.
(Guerra vs. 1184-1186)⁶⁰

Según Picatoste⁶¹, de él procede la antigua teoría de los cuatro humores humanos, desarrollada ampliamente en España por Huarte de San Juan en el famoso *Examen de ingenios*, y a la que se refiere Castillo en casos como éste:

BLAN. ¿Por qué, dime, de un humor
 siempre, Solapa, has de estar?
SOLAP. Por no tener que purgar
 está siempre en su vigor.
 (*Redentor* vs.2258-2261)⁶²

Animales

De los que cita Picatoste como repetidos por Calderón, Castillo menciona únicamente el ave Fénix en *Guerra*:

Que Féniz de amores
en su ardiente llama,
muriendo por gloria
nacerás por gracia.
(vs. 2117-2120)

Otros animales de raigambre literaria nombrados por el Ciego en su teatro son la mariposa atraída por la luz⁶³ y el cisne que canta antes de morir:

Tú, de la Caridad siendo inflamado,
a Dios por Caridad viviste unido,
y de este amor hallándote obligado
no a tu amante querías ofendido;
con tan ferviente afecto tú, abrazado,
tu luz en tu fervor has prevenido,
y pues ella a tu pecho tanto inflama,
llega cual mariposa, que te llama.
(*Guerra* vs. 2109-2116)

BERENISTE, y pues la amarga muerte nos espera,
PRINCESA cantando al cisne, cuerdas, imitemos,
(*Mitridates* vs. 1798-1799)

Minerales

Castillo sigue también a Calderón cuando cita minerales poniéndolos como punto de comparación por sus propiedades⁶⁴. El repertorio de los que utiliza es: diamante, oro, cobre, hierro, piedra y barro. Ejs.

Conocidas son, señor,
las [virtudes] de Ramón, hijo vuestro,
que un escondido diamante
da luz de sí propio el mismo.
(*Redentor* vs. 611-614)

Es el Sol el productor
de aquel precioso metal
de quien se hace más caudal
por ser mayor su valor,
(*Conquista* vs. 40-43)

SOLAP. Mas sin hacer de mí caso,
graves, adentro se han ido,
a bien que no siendo cobre
no debo quedar sentido.
(*Redentor* vs. 1555-1558)

REY ¿Que ésta, mi ciega pasión,
llegue a ponerme de suerte
que sin mirar mi desdoro
dorado el hierro ha de creerse?
(*Ingenio* vs. 2576-2579)

ROSIM. Mi afecto para este hombre
más duro ha sido que piedra,
pues sus finezas en él
no han labrado una fineza.
(*Ingenio* vs. 3264-3267)

HOMB. Mucho del barro se extraña
la flexibilidad, pero
a esta fábrica de tierra
le dio fundamento el cielo.
(*Guerra* vs. 637-640)⁶⁵

La naturaleza como imagen de Dios (no Picatoste, Eugenio Frutos⁶⁶)

Frutos señala la presencia de esta idea en Calderón dando los siguientes ejemplos:

CULPA De las flores te leerá
estos escritos cuadernos
donde la Naturaleza
escribió raros misterios.
(*Los encantos de la culpa*)

SABA Espíritu Divino,
que sin duda en aquesta azul esfera,
causa de causas, es causa primera
pues a ti sola invoco,
cuando el principio del principio toco;
ya que escribir me dejan mis congojas
en hojas de los árboles, que hojas
son del papel del viento,
la que me dictas, cóbrame en mi aliento,
para decir, sabed, sabed, mortales,
que sé de la salud de vuestros males,
esas líneas que lleva divididas
el aire, en verde lámina esculpidas;
misterios comprenden,
que sólo las estrellas los entienden;
estudiad, pues, en ellas,
que letras son del cielo las estrellas,

borrados hallaréis vuestros delitos,
si alcanzáis los caracteres [sic], que escritos
van en ese cuaderno,
corónica inmortal de Dios Eterno.
(*El árbol del mejor fruto*)

Yo he encontrado otro en *El purgatorio de San Patricio*⁶⁷.

En *Redentor* Castillo la emplea en un pasaje muy similar
a los anteriores (vs. 809-920), copio sólo fragmentos:

S. RAM. Alta, poderosa mano
del Artífice divino
que a los cuidados de un fiat
su ser el mundo ha debido;
¿si habrá quién ignorar pueda
tu alto Poder infinito,
cuando son tus mismas obras
de tu autoridad testigos?
¿Quién, para indagar tu Ciencia,
hace memoria de libros,
si más que en ellos en estas
hojas estoy viendo escrito? [...]
Siendo esto así, ¿cómo hay
(¡con cuánto dolor lo digo!)
quien distante de tus luces
viva en un lóbrego abismo
de ignorarte, cuando estar
tú no puedes escondido,
pues los cielos y la tierra
con lenguas de altos prodigios,
coronistas de tus glorias,
memoria dan a los siglos?
No hay flor en el prado ameno,

no hay ave que o ya en su nido
o ya en el aire no sea
clara voz de tus prodigios.
No hay arroyo que no corra
en conceptos cristalinos
a dar razón de la fuente
de agua viva, Jesucristo.
Estrella en el firmamento,
ni la hay, Señor, ni la ha habido,
que no diga en lo que influye
que a ti te debe el auxilio.
(vs. 809-820 y 863-884)

Por último, un tópico barroco⁶⁸ que no ha sido señalado como calderoniano pero que aparece tres veces en *Guerra es el de la belleza del mundo fundada en la variedad*:

HOM. ¡Qué hermosa es la variedad,
de la atención digno objeto!
MUND. Esto es en lo que consiste
lo hermoso del universo.
(vs. 555-558)⁶⁹

d) *Referencias literarias: el "Quijote"* (Sánchez⁷⁰)

Otro punto de unión con Calderón son las referencias al *Quijote*. En las obras de Castillo he encontrado estas dos que pertenecen a una misma representación:

D. NIC. Solapa, ¿ya estás aviado?
SOLAP. Ya deirme tengo esperanza,
aunque es el de Sancho Panza
este rocín que me han dado.
(*Redentor* vs. 681-684)

VEJ. Y dime, ¿es noble este hombre?

NECES. ¡Jesús, señor!, ¿eso has dicho?
¡Si Quijote de la Mancha
no tuvo origen tan limpio!
(*Entremés-viejo* vs. 310-313)⁷¹

e) Otros aspectos léxico-gramaticales (Flasche⁷²)

1 — Vocabulario

Palabras que expresan duda (también Wilson⁷³)

En el teatro de Castillo llama la atención la abundancia del sustantivo *duda*, el adjetivo *dudoso* y el verbo *dudar*⁷⁴; asimismo emplea con profusión términos como *suspenso-suspensión-suspender*, *confuso-confusión-confundir*, *turbar-turbación*, *enigma*, *raro*, *admirar-admiración*, *asombrar-asombroso-asombro*, *espanto*, *prodigio*, *portento*, *misterio* etc. Tanto o más elocuente que este recuento son pasajes como los siguientes donde la duda o asombro constituye la actitud fundamental de los personajes.

En el segundo encuentro entre Flérida y Enrique en la selva:

FLER. *ap.* Ya lo que antes era duda
ahora confirmarse puede,
aunque tu imaginación
en suspensión se mantiene,
que una dicha deseada,
cuando imposible parece,
suele la posesión misma
dar más duda al que la tiene;
y así con razón estoy
dudosa a! llegar a verme
con gusto tan no esperado,
porque, aun viéndolo evidente,
lo que por mi dicha veo
mi demérito obscurece.[...]

¿Que lo que la vista afirma
 al oírlo a dudar llegue?
 De este joven o las voces
 o el semblante es el que miente;
 mas ya disolví mis dudas,
 con el semblante conviene
 la voz, y también las voces,
 aunque estas mismas no fuesen
 con las que explicó su afecto
 la otra vez que pudo verme,
 (*Ingenio* vs. 1860-1873 y 1898-1907)

Ante la acción de Mitridates de herirse mortalmente con la espada exclaman quienes la contemplan:

FARN^s. Espectáculo mayor
 en toda mi vida he visto; [...]

ARIST. A esta tragedia aseguro
 que otras iguales no vieron,
 porque aun no la merecieron
 las ideas de Epicuro.

ARQ. Siendo un invencible muro
 mi valiente corazón,
 lo asombroso de esta acción
 lo tiene tan vacilante,
 que desmiente, trepidante,
 su ser en esta ocasión.

(*Mitridates* vs. 1857-1872)⁷⁵

La inseguridad propia de la duda puede relacionarse también con el uso repetido del sustantivo *riesgo*⁷⁶.

Léxico filosófico y teológico

El vocablo más numeroso es *razón*⁷⁷, al que acompañan otros como *alma*, *causa*, *gracia*, *ciencia*, *esfera*, *pensamiento*, *entendimiento*, *honor*, *ocasión*, *afecto*, *muerte*, *dicha* etc. Cas-

tillo utiliza incluso términos que rara vez aparecen fuera del ámbito filosófico como las dualidades *accidentes-sustancia* o *esencia*⁷⁸, *acto-potencia*⁷⁹, *materia-forma*⁸⁰, las expresiones *luz de la razón*⁸¹, *ente de razón*⁸² y el sustantivo *especie*⁸³ (con significado gnoseológico).

2 — Morfosintaxis

En este plano es más difícil determinar las coincidencias, en parte porque son más sutiles, en parte porque es menos consciente en los hablantes. Con todo, hay algunas notables como son la abundancia en el uso de construcciones de gerundio, especialmente en *Mitridates*⁸⁴, del adverbio cuantitativo *tanto*, de las conjunciones *mas*, *pero*, *pues* y de la locución conjuntiva *y así*; el empleo de una sintaxis complicada con oraciones largas, elipsis, paréntesis y los citados hipérbatos y preguntas retóricas⁸⁵.

Como particularidades interesantes en la morfosintaxis de Castillo puedo señalar la existencia de plurales enfáticos: *Cristos*, *Porcias*, *Lucrecias*, *Tarquinos*, *Silas*, *Marios*, *Césares*, *Pompeyos*, *Baldos* y *Bártulos*⁸⁶; la preferencia por algunas interjecciones o frases interjectivas como *¡Cielos!* (la más abundante), *¡Estatua de mármol soy!* (con ligeras variantes)⁸⁷, *¡Echó mi fortuna el resto!*⁸⁸, *¡Guay!*⁸⁹ y otras⁹⁰; la vasta utilización de parejas de palabras enlazadas por las conjunciones *o* y, sobre todo, y en un mismo verso⁹¹.

3 — Estilo silogístico (Hesse)

Es también una de las notas más sobresalientes del lenguaje de Calderón. Castillo emplea en su teatro numerosos términos del lenguaje silogístico como *argüir*, *premisa*, *cláusula*, *consecuencia*, *ilación*, *inferir*, *implicancia*, *prueba*, *colegir*, etc. A esto se añade el ordenamiento lógico de las frases en forma de silogismo o argumento. Valgan estos ejemplos:

FLER. si ahora el corazón
libre de ese susto queda,
lidie con un sentimiento
que le hará no poca guerra:
Carlos, amigo es de Enrique,
y pues su fortuna adversa
por un disculpable yerro
hoy le hace arrastrar cadenas,
por lo que a Enrique le duele
preciso es que a mí me duela;
porque cuando dos extremos
con identidad se mezclan,
cuanto al uno le conviene
fuerza es que del otro sea.
Yo quiero a Enrique, él a Carlos,
y en Lógica que es bien recta,
las cosas que en un tercero
con segura unión se ostentan
es preciso que entre sí
vengan a ser unas mismas.
(*Ingenio* vs. 2998-3017)

HOMB. Pues ¿quién te ha dado ocasión
para lo que has concebido?,
porque origen no ha tenido
sin premisas la ilación.

MAL GEN. ¿Qué premisas he de hallar,
si de tus obras siguiendo
el hilo voy discurriendo
lo que de ellas debo hilar?
(*Guerra* vs. 1387-1394)⁹²

Finalmente, un aspecto del estilo silogístico es el dilema calderoniano (Cioranescu⁹³):

ENR. *ap.* Amor y honor me combaten,
¿de quién dejaré vencerme?
GAST. *ap.* Honor y vida me llaman,
¿a quién atender se debe
si el satisfacer a entrambos
fuerza es que una vida cueste?
(*Ingenio* vs. 2202-2207)

REY para no librarte
de que en ti el error se entienda,
sin que puedas responder,
es contra ti este dilema:
O tú ignoras por ventura
qué temperamento sea
el mío, y ésta es fealdad
si un clima nos alimenta,
o te faltó la expreción
con que la tropa entendiera
la condición de mi siempre
robusta naturaleza.
Y el no haber resolución
en semejantes materias,
hace al General más digno,
indigno de que lo sea.
(*Mitridates* vs. 972-987)⁹⁴

Conclusión

1) Queda ampliamente demostrado el calderonismo de la lengua de Castillo.

2) La principal diferencia lingüística entre *Mitridates* y el resto de obras teatrales de Castillo estriba en la utilización de las figuras retóricas, especialmente de los juegos de palabras, con la notable disminución del políptoton y la casi total ausencia de dilogía, diáfora y calambur. Otras divergencias dentro de las figuras retóricas son la disminución de la paradoja y los

aumentos de metáforas, comparaciones, hipérbatos y paralelismo, lo que junto con la frecuencia de construcciones de gerundio ocasionará su mayor complejidad sintáctica.

3) El calderonismo de la lengua de Castillo no llega al barroquismo amanerado⁹⁵ de un Lorenzo de las Llamosas o Pedro de Peralta Barnuevo.

3.1.2 Técnica dramática y escenificación

Castillo emplea en el conjunto de sus obras teatrales todos los recursos de técnica dramática y escenificación que han sido señalados como característicos de Calderón¹:

a) *Soliloquio* (Hesse, Orozco²)

Lo hallamos en todas las obras dramáticas mayores de Castillo³ y en *Entremés-viejo*⁴. Es de tono serio o jocoso y este último compete al gracioso, quien al expresarse se muestra consciente del cariz de confianza con el público que tiene.

b) *Aparte* (Hesse, Orozco⁵)

Orozco llama al aparte “minúsculo soliloquio” para subrayar su conexión con el recurso anterior. Está presente en todas las obras dramáticas mayores de Castillo a excepción de *Mitridates*, donde se ignora probablemente por influjo francés, y en sus dos entremeses.

Su uso como factor de enredo explica su mayor frecuencia en *Ingenio* y *Conquista* y su presencia en los entremeses.

c) *Flashback* (Hesse)

Castillo lo emplea en sus dos variantes principales: flashback o relación retrospectiva de lo no escenificado y de lo escenificado previamente. Lo hallamos en todas sus obras dramáticas mayores y en *Entremés-justicia* y *Loa-conquista*, y en muchos casos en forma autobiográfica⁶. Respecto a *Mitridates* cabe resaltar que se trata de un recurso del teatro español cuyo abuso critica la preceptiva neoclásica⁷.

d) *Ejemplo (Hesse: "Anecdotal Material")*

Castillo utiliza asimismo el ejemplo en todas sus obras dramáticas mayores y en algunas menores como modo de ilustrar, esclarecer o corroborar lo dicho. Así, pues, en *Loa-conquista* dice la Nación Peruana a Europa:

Ya soy contigo tan una
que la separación niego,
porque la unión de la sangre
cuasi identidad se ha hecho.
Y para mostrar mejor
la razón que en esto tengo,
por un brevísimo símil
dar larga prueba prometo:
Si de distintos licores
dos vasos mezclas es cierto
que el deshacer su mixtión
es un imposible intento.
Si esto hace una mezcla sola,
que consideres pretendo,
en tantas repeticiones
de mezclas como tenemos,
la dificultad que hubiera
para nuestro apartamiento;
(vs. 270-287)⁸

e) *"Teatro en el teatro" (Orozco⁹)*

Excluyendo las obras menores introductorias, el *Fin de fiesta* y los últimos versos de las mayores donde el metalenguaje dramático es usual, Castillo lo emplea asimismo en otros lugares de su teatro. Por ej.:

CHAP. Lo que a mi amo le sucede
es un paso de Comedia,

y es así pues viene a ser
el tercero de su afrenta.
(*Ingenio* vs. 2896-2899)

LLUP. Todos se han ido y yo solo
mi papel me quedo haciendo;
más ¿qué papel?, el del bobo,
pues bobera represento.
(*Conquista* vs. 3474-3477)

REY Eso no lograrás, hijo tirano,
tú bien podrás reinar, sin duda alguna,
que en el teatro del mundo el soberano
sujeto está a la ley de la fortuna;
(*Mitridates* vs. 1730-1733)¹⁰

Para unos el efecto buscado con esto es la ruptura de la ilusión escénica, para otros dar mayor verosimilitud al teatro a semejanza de lo que hace Cervantes con la “novela en la novela” del *Quijote*; de cualquier modo se trata de un recurso netamente barroco como ha puesto en evidencia Orozco en su conocido estudio.

Otro aspecto de la teatralidad barroca en el teatro es el enmascaramiento o disfraz de los personajes: En *Redentor* el Demonio se disfraza de pastor para tentar a S. Ramón; en *Entremés-viejo* Desperdicio se hace pasar por un cartero para llevar al Vejete la carta con la que dará inicio al plan trazado para engañarlo; en *Ingenio* Gastón oculta su verdadera condición tras un disfraz de villano por temor al Rey y por igual motivo se enmascara para auxiliarlo en un momento de peligro, Carlos se introduce en la corte de Suecia encubriendo su linaje real, Enrique se disfraza de villano para ir a cortejar a Flérída en la selva, Flérída, que viste de villana pero resulta ser una dama, según las circunstancias hace creer a los otros personajes ya que es noble —cuando aún no lo sabe con certeza— ya villa-

na —cuando conoce su verdadero origen— y finge ser una dama agraviada por el Alcaide para demostrar ante Enrique su inocencia; en *Conquista* Rumiñagüi enmascarado hace creer a Huacolda a principio de la obra que es Culliscacha, Titu goza a Mama Huaco suplantando a Rumiñagüi en la noche y más adelante, embozado, finge ser el dios Sol ante Atahualpa, Llu-panguillo para burlarse de su amo se hace pasar por el Inca sentándose en el trono. Además, los personajes de *Ingenio* y *Conquista* se valen muchas veces de la simulación, actitud propia de la corte, para salir airoso de lances difíciles¹¹.

f) *Pintura* (Orozco¹², Hesse: “*Fusion of the Arts*”, Ruiz Lagos)

La inclusión del mundo pictórico en el teatro de Castillo puede vincularse a un tiempo al recurso barroco del “teatro en el teatro”, al auge de la pintura durante dicho período y al llamado arte operístico o fusión de artes calderoniano. Este hecho se manifiesta sobre todo de dos formas:

En *Ingenio* y *Redentor* se da el enamoramiento a través del retrato: en *Ingenio* de Carlos por el de Rosimunda y en *Redentor* de S. Ramón por una imagen de la Virgen (a la que sustituye luego una actriz), en un uso del recurso “a lo divino”. En ambos casos los cuadros pasan a constituir el centro de varias escenas, como indican versos y acotaciones. Ejs.:

S. RAM. Una ermita dedicada
a San Nicolás Obispo
está aquí, y en ella quiero,
por recoger los sentidos,
recogerme en ella un rato
para dar gracias rendido
al que, de que le conosca,
la gracia me ha concedido.

*Ha de haber en la ermita una imagen de
María, va entrando, mírala y se asombra.*

Pero ¿qué es esto que veo?

Al examen no me animo,
porque está la ceguedad
de ver en el ejercicio.

¿Qué imagen tan soberana
en donde miro y admiro
lo vivo con lo pintado,
pues es lo pintado vivo?

(*Redentor* vs. 913-928, en los vs.

ss. el Santo sigue alabando el retrato y
dirigiéndose a él)

CARL. Ya que solo me veo,
dicha que es a medida del deseo,
hablar humilde quiero y alentado
a la que sin aliento me ha dejado.

Saca un retrato.

Para esto este retrato ha de servirme,
ya que su dueño no ha querido oírme.

(*Ingenio* vs. 1580-1585, en los vs.

ss. sigue hablando al retrato)

Independientemente del empleo de *apariencias* (que también pueden ser pintadas), hay que añadir aquí el visualismo pictórico de ciertas escenas, compuestas a manera de cuadros barrocos de dos o tres planos: la tierra (el tablado), el cielo (por encima del tablado mediante el pescante) y el infierno (por debajo del tablado mediante el escotillón). Uno de los mejores ejemplos de esto es la apoteosis de Hipsicracia en *Mitridates*, en la que la acotación dice:

*En esto se abre el foro por la parte superior
y aparece Hipsicracia como en el templo ilu-
minada; y dividiéndose en dos alas los que
están en el teatro, quedan como admirados
mirándola y ella desde allí representa*
(fols. 20 r^o col. dcha. - 20 v^o)¹³

g) *Música* (Orozco¹⁴, Hesse: "Fusion of the Arts", Ruiz
Lagos, Sage, Calle)

En el llamado arte operístico o fusión de artes de Calderón tiene tanta o más importancia que la pintura la música, como han resaltado numerosos críticos. Como ha explicado Jack Sage su importancia estriba en parte en su valor simbólico y no meramente espectacular u ornamental.

En todas sus obras dramáticas mayores (excluyo de este punto las menores¹⁵), Castillo hace un uso considerable de la música. En las plenamente calderonianas: *Redentor*, *Ingenio*, *Guerra* y *Conquista*, la música suele tener un valor simbólico, pues sirve en primer lugar para acompañar sucesos sobrenaturales sean del cielo o del infierno:

— En *Redentor* la música acompaña la primera salida a escena del Demonio (*sordinas*), todas las apariciones de Cristo y la Virgen (canto, *chirisuyas e instrumentos*) y el rapto de S. Ramón en oración (*chirisuyas*).

— En *Guerra*, de acuerdo con las explicaciones de Sage sobre su función en los autos calderonianos¹⁶, la música (canto e *instrumentos*) es en casi toda la obra aliada del Demonio y los vicios, los que intentan engañar al Hombre con su armonía. Por ej.:

SOBERB. Solo se ha quedado el hombre,
 ya puede empezar mi enredo;
 una Música he de darle,
 donde ha de ser el concierto

alabarlo, porque en canto
halle el desvanecimiento.

MUSICA Los que sufren tentaciones,
que son dichosos es cierto,
pues de su eterno descanso
es telar el sufrimiento.

HOM. Esta voz habla conmigo
y sin duda es voz del cielo.
(vs. 425-436)

MUSICA El desdén a la hermosura
crédito es de lo grosero,
discreto sólo se llama
quien se sujeta a su imperio.

HOMB. Tirana, dime, ¿no basta
que hagas guerra con lo bello
que quieres con la armonía
encantando hacer concierto?
(vs. 663-670)

Sólo al final del auto se impone la música celestial que acompaña al Criador, el Buen genio y las virtudes, quienes acogen al Hombre victorioso. En *Guerra* Castillo hace una paráfrasis del himno "Lauda Sion Salvatorem" de Sto. Tomás de Aquino, pero sin música¹⁷.

— En *Conquista* el funesto presagio de Huáscar y los oráculos del Sol (interpretados como inspiraciones diabólicas¹⁸) se revelan mediante la música (canto). La comedia empieza con un himno cantado y con *instrumentos* en loor del Sol.

Además de esta música seria, en *Redentor*, *Ingenio* y *Conquista* existe otra popular de villanos e indios que bailan mientras la interpretan. Dicen las respectivas acotaciones:

*Vanse todos; suenan instrumentos pastoriles
y sale el Mayoral con unos villanos cantando
y bailando.*

Vanse cantando y bailandò los villanos y Solapa.
(*Redentor* ps. 28 y 29)

Vanse y salen unos villanos cantando y bailando,
y por detrás Flérída de villana y D. Gastón, su padre,
también de villano.
(*Ingenio* p. 132)

Salen todos los indios que pudieren cantando
y bailando con sonajas, flautas y atambores,
y al llegarse a Candía le hincan la rodilla
en señal de reverencia y canta uno:
(*Conquista* fol. 328 v^o)

A diferencia de los dramas plenamente calderonianos y con la excepción de una marcha militar que se oye mientras Arístion y Arquelaos contemplan un supuesto desfile, en *Mitridates* la música se utiliza en momentos de máximo lirismo y en forma de octavilla aguda o silva de consonantes y versos sueltos (*Aria*, *Dúo* o *Recitao*) que cantan los protagonistas femeninos de la tragedia. Se puede decir que en *Mitridates* los personajes femeninos hablan y cuando no pueden contener más su emoción empiezan a cantar.

En esta utilización de la música hay que ver junto a la huella de Calderón un influjo italiano, el de los dramas de Metastasio de moda en España durante los reinados de Felipe V y Fernando VI¹⁹. También es de notar aquí el rechazo de la preceptiva neoclásica a la música teatral²⁰.

Otros aspectos de técnica dramática y escenificación en el teatro de Castillo

Conforme a la norma general en el Siglo de Oro, todas las obras dramáticas mayores están divididas en tres actos que llevan el nombre de *Jornadas* en las calderonianas y *Actos* en *Mitridates*. *Mitridates* lleva además división de *Escenas* de acuer-

do con la salida o entrada de personajes, como muestra de su mayor modernidad²¹. En todas menos en *Mitridates* se emplean los recursos *al paño*, *escóndese* o *como invisible*, que son más frecuentes en *Ingenio* por su género dramático. En todas se emplea el recurso de voces o ruidos *dentro* como modo de suscitar interés antes de salir a escena un personaje, de cuidar la verosimilitud cuando se aplica a sucesos sobrenaturales, misteriosos o de difícil escenificación, y de reducir el número de actores. En todas, aunque en inferior medida en *Mitridates*, se recurre al aumento de personajes con las indicaciones *todos los que pudieren* y *acompañamiento* para realzar ciertas escenas o simplemente en un afán de espectacularidad²².

El escenario en que se sitúan las obras (deducido de lo que dicen las acotaciones), quizás el del Corral de San Andrés en Lima, consta de un tablado vacío con dos puertas a los lados del escenario y una al fondo cubierta por una cortina corrediza (telón de foro), que sirve para ocultar también una *apariencia* o decorado en *perspectiva*. Sobre el escenario debe de haber una galería a la que se refieren versos y acotaciones de *Redentor* y *Mitridates*. En las obras calderonianas no se menciona un posible telón de boca, lo que sí ocurre en *Mitridates* donde la última acotación dice: *Al acabar la última repetición del último verso se ha de dejar caer prontamente el paño que cubre todo el teatro*. La tramoya exigida por las obras es escotillón, pescante en forma de abanico o nube y bofetón. Los efectos sonoros más empleados son los de *cajas* 'tambores' y *salvas*. La falta de efectos luminosos se suple con el atuendo de los actores (*como de noche*). Todo esto, por supuesto, está lejos de ser original²³, pero conviene recordarlo a fin de imaginar las obras en su verdadero contexto.

Por último, todas las obras dramáticas de Castillo salvo *Mitridates* se rigen por los cinco principios observados por A. Parker²⁴ en el teatro español del Siglo de Oro, pero la discusión de este punto la dejo para el estudio particular de la tragedia.

Conclusión

En la técnica dramática y la escenificación Castillo sigue las pautas de Calderón y del teatro español del Siglo de Oro, de una manera general en sus obras calderonianas y de una manera parcial en *Mitridates*; donde la diferencia estriba fundamentalmente en la ausencia de *apartes*, de indicaciones de *al paño* o *escóndese*, en la diferente utilización de la música, y en la disminución de la acción y el respeto a las tres unidades dramáticas de lo cual trataré más adelante.

3.1.3 Temática y personajes

a) *Personajes*

1 — Si examinamos con atención las listas de “*dramatis personae*”, veremos que Castillo ha aplicado consciente o inconscientemente en todas la *ley barroca de subordinación y contraste* (Hesse¹), especialmente en su forma básica bímembre (Dámaso Alonso²). Tenemos:

Introducción Deseo/Aplauso

y *Fin*

Redentor pareja protagonista: S. Ramón/Solapa

Entremés viejo Necesidad/Desperdicio

Sainete Dama 1/Galán 1

 Dama 2/Galán 2

Ingenio Carlos, galán/Rosimunda, duquesa

 Enrique, galán/Flérida, dama

 Celio, criado/Lisarda, criada

 Chapín, criado/Laura, criada

Loa-elección Poder/Entendimiento

 Dicha, Regocijo/Obligación

Guerra Criador/Hombre (criatura)

 Razón/Pensamiento (sinrazón)

 Buen genio/Mal genio

 siete virtudes/siete vicios

<i>Loa-conquista</i>	Europa/Nación Peruana Dicha, Regocijo/Obligación
<i>Conquista</i>	Rumiñagüi, Culliscacha/Huacolda Titu Atauchi/Mama Huaco Huáscar, Pizarro/Atahualpa
<i>Mitridates</i>	Mitridates/Hipsicracia, Farnacés validos: Aristión, filósofo/Arquelao, general princesas: Estatira, Berenice
<i>Entremés-just.</i>	personajes principales: Alcalde/Escribano Alguacil/Simonete

2 — Junto a este primer rasgo, no estrictamente calderoniano sino barroco en general, hallamos otro peculiar del teatro del Siglo de Oro en las obras calderonianas de Castillo, que es el empleo de *personajes-tipo*:

En *Ingenio* y *Conquista* aparecen los seis personajes básicos de la Comedia Nueva con sus atributos característicos, conforme lo estudiado por Juana de José Prades³:

1. Dama: Flérida, Rosimunda - Huacolda, Mama Huaco
2. Galán: Carlos, Enrique - Rumiñagüi, Culliscacha
3. Gracioso: Celio, Chapín - Llopanguillo
4. Criada: Laura, Lisarda - No hay
5. Rey: Rey (Rey galán) - Huayna Cápac (Rey viejo),
Atahualpa, Huáscar
6. Padre: Gastón, el Rey hace las veces con Rosimunda-
Huayna Cápac hace las veces con Huacolda.

En *Ingenio* (única obra dramática mayor fundada sólo en la ficción), es interesante resaltar el tipismo de los nombres; algunos, como Carlos y Enrique, de galanes de la Comedia Nueva en general⁴, otros, como Flérida, Rosimunda, Lisarda, Celio, presentes al menos en las dramaturgias de Lope y Calderón⁵.

En *Guerra* aparecen personajes alegóricos-tipo, de acuerdo con su género dramático⁶: Criador, Hombre, Buen genio, Mal genio, Mundo, Lascivia etc.

En los entremeses y el *Sainete* se pueden reconocer también tipos, aunque de la tradición entremesil en la que marcó un hito Quiñones de Benavente: Vejete, Necesidad y Damas del *Sainete* (busconas), Desperdicio (estudiante), Alguacil etc.⁷. Otro tanto cabe decir de los personajes de las loas⁸.

En *Redentor*, sin que pueda hablarse exactamente de personajes-tipo, existe en la pareja protagonista cierta convencionalidad propia de la comedia de santos⁹.

Mitridates se halla asimismo sujeta a unas normas, pero de corte neoclásico. De momento quiero recordar aquí únicamente la repulsa de críticos como Luzán a la caracterización anterior¹⁰.

3 — También ha sido señalado como peculiar del teatro del Siglo de Oro y para algunos sobre todo del de Calderón el arrojito femenino, que hace de las mujeres las conductoras de la trama¹¹. Esto queda patente en *Ingenio y Conquista* donde, frente a los naturales más bien apocados de galanes como Carlos o Culliscacha, las mujeres son siempre animosas, llámense Flérida, Rosimunda, Huacolda o Mama Huaco.

b) *Temática*

Como ha destacado Hesse¹², la primera nota distintiva de Calderón en el empleo de los temas es su multiplicidad, que hace difícil determinar a veces de qué trata una obra. Dada esta multiplicidad, que no quiere decir dispersión ya que los temas están jerarquizados, lo normal es la repetición de algunos de ellos en varias obras.

Aunque a escala más modesta, Castillo maneja también bastantes temas y algunos de manera repetida, los cuales, por otra parte, coinciden con preferencias temáticas de su maestro. Estos últimos son:

1 — *Engaño de los sentidos, especialmente de vista y oído* (Hatzfeld¹³)

Es un tema barroco y calderoniano, enlazado con la teatralidad del arte y de la vida y las ideas de desengaño e ilusión. Algunos ej. de obras de Castillo:

REY Alzad, señora, del suelo.
ap. O vista y oído me engañan,
cielos, o Flérída es ésta.
(*Ingenio* vs. 3877-3879)

DES. ¿Si me engañará el olfato
o a mi gusto le habrá dicho
la verdad en lo que ahora
mi nariz ha transcendido?
(*Guerra* vs. 1079-1082)

ESC^{no}. Ya te obedesco estando persuadido,
si no hace de razón ente el oído,
a que la campanilla en lo que suena
del pobre anuncia la cercana pena,
y será cuando vamos, según siento,
de la muela penúltima éste el cuento.
(*Entremés-justicia* vs. 91-96)¹⁴

2 — *Saber astrológico: estrella, hado y agüeros* (Valbuena Briones¹⁵)

Bien como motivo accidental y decorativo, bien como motivo que apunta a la dirección final de la trama, el saber astrológico y los agüeros intervienen a menudo en el teatro de Castillo.

Lo primero suele ocurrir con los términos *hado*, *estrella* o *destino*, de los que se quejan una y otra vez los personajes, aunque en algunos pasajes como en el de la muerte de Flora en *Redentor* y en *Mitridates* se utilicen con su significación trágica original:

CARL. ¿Por ventura el que idolatra
sólo en fuerza del destino
funda su amor en la ciencia
de estar ya correspondido?
(*Ingenio* vs. 1030-1033)

ENR. Por ella morí, y hasta ahora
muriendo por ella estoy,
muerte a que mi adversa estrella
sin razón me condenó.
(*Ingenio* vs. 1365-1369)

MAMA H. Ya que tan sola y triste
mi hado impío me ha puesto,
mis lamentables voces
sean mi compañía y mi conzuelo.
(*Conquista* vs. 1198-1201)

FISB. ¡De la prudencia qué vanas
son siempre las diligencias
para el honor cuando el hado
ha decretado su afrenta!

FLOR. *ap.* ¡Cielos, no sé qué me dice
mudamente el corazón,
mas según mi observación
gran desgracia me predice;
mas si yo nací infelice
muera quien así nació,
porque ¿cómo podré yo
de mis peligros huir
si en mí es vano resistir
lo que el hado decretó?
(*Redentor* vs. 3245-3258)

FARN^S.

La que ley inviolable es del destino
exige su debido cumplimiento,
y, aunque la humanidad resista, es fuerza
del hado sujetarse a los preceptos.

(*Mitridates* vs. 1738-1741)¹⁶

En cambio, los agüeros o "signa" sirven para orientar y consolidar el rumbo de la acción; así sucede con los continuos agüeros de la llegada de los españoles y la caída del Imperio Incaico que tienen sucesivamente Huayna Cápac, Huáscar y Atahualpa en *Conquista*, o con los presentimientos de Hipsicracia y las Princesas y los agüeros relatados al Rey por sus vasallos en *Mitridates*. También se pueden calificar de "signa", aunque de una piedad popular cristiana, las muestras que da S. Ramón de su santidad en *Redentor* antes de alcanzar el uso de razón.

Finalmente, Castillo expresa claramente, como hizo Calderón en su día, que la fuerza de los astros no impide el ejercicio del libre albedrío:

RAZ. Aunque tengas tentaciones
no te aflijas de tenerlas,
que ellas son como los hados,
que inclinan pero no fuerzan.

(*Guerra* vs. 889-892)

3 — *Honor*

Tema barroco y de la literatura del Siglo de Oro¹⁷ que tuvo a Calderón de la Barca entre sus mejores exponentes. Figura con mayor o menor relieve en casi todas las obras dramáticas del Ciego: En *Redentor* en los pasajes del episodio entre Fisberto y Flora, en *Ingenio* como tema central de la comedia, en *Guerra* en un pasaje en el que el Hombre lo enjuicia desde el punto de vista cristiano¹⁸, en *Conquista* en la acción paralela amorosa, en *Mitridates* sobre todo en los reproches de Hipsicracia al

Rey y el final de la tragedia, en los entremeses y el *Sainete* en bromas burlescas, y en las loas como motivo enaltecedor.

A lo largo de estas páginas he intentado reunir los rasgos calderonianos que se repiten en las obras de Castillo; en el estudio particular de las mismas me detendré más en algunos de ellos y trataré de los rasgos parciales, como puede ser, por ej., la imitación de un género dramático: del auto sacramental alegórico en *Guerra*¹⁹ o de la comedia de enredo en *Ingenio*²⁰.

Como última prueba de calderonismo quiero mencionar la conclusión por Castillo de *Amor es arte de amar* de Antonio de Solís y Rivadeneyra (autor del ciclo de Calderón), trabajo dramático que no ha llegado hasta nosotros pero que consta en uno de los títulos de poemas del Ciego²¹.

Queda así refutada la opinión de quienes creían que Castillo fue sólo un poeta repentista, lo ingente de su imitación demuestra que fue además un poeta reflexivo.

3.1.4 NOTAS

1 Cfr., por ej., *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969, p. 8.

2 Véase, sobre todo, E.W. Hesse: "Calderón 's popularity in the Spanish Indies'", en *Hispanic Review* XXIII, 1955, ps. 12-27, que trata de esta preferencia patente tanto en las representaciones como en el comercio de libros. Sin ser el tema principal del siguiente trabajo, puede verse asimismo E. Carilla: *El gongorismo en América*, Buenos Aires, ed. CONI, 1946, p. 194. En relación al Virreinato del Perú se puede consultar además G. Lohmann Villena: *El Arte Dramático en Lima Durante el Virreinato*, Madrid, C.S.I.C., 1945, de donde toma Hesse parte de los datos.

Los estudios de literatura hispanoamericana o peruana virreinal (véase la relación de obras consultadas en la bibliografía general del trabajo) señalan un período barroco comprendido entre el inicio del S. XVII (para Perú la fecha "oficial" es 1630) y 1750, que es cuando empieza a manifestarse de modo masivo el influjo francés; pero no son mucho más explícitos sobre las preferencias teatrales en dicho período.

3 Aunque este hecho es comúnmente sabido, es interesante conocer también sus pormenores, para lo cual puede verse R. Andioc: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March/ Editorial Castalia, 1976.

4 Véase E. Asensio: *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965. Hannah E. Bergman en el "Prólogo" de *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, llama a Benavente "el Lope de Vega del género chico". Además, debido a la escasez de estudios de obras dramáticas cortas del Siglo de Oro a partir de 1640, por ahora no se pueden establecer conclusiones seguras sobre las características peculiares de las obras cortas de Calderón frente a las de otros dramaturgos de la época; cfr. E. Asensio, op. cit. y E. Rodríguez y A. Tordera, "Introducción" a su ed. de *Entremeses, jácara y mojigangas* de Calderón de la Barca, Madrid, Castalia, 1983, ps. 12-16.

5 En "Rococó Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII", *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, nº 22, 1970, ps 7-29.

6 El ms. de Chile que contiene *Mitridates* y *Entremés-justicia* está sin fechar, pero todo hace pensar que es posterior a los mss. de Madrid y Argentina que contienen el resto de sus obras y están fechados en 1749; más aún, es presumible que el ms. chileno fue escrito entre 1761 y 1770. Hago una detenida descripción de los mss. en mi ed. del teatro de Castillo.

7 Caso González sitúa el predominio de la estética rococó entre 1760 y 1775, pero hay que recordar que el primer intento de "comedia a la francesa" en español fue el de Pedro de Peralta Barnuevo hacia 1710 (*La Rodoguna*), a quien muy probablemente trató en Lima don Luis del Castillo, padre del Ciego de la Merced. Hubo otros intentos frustrados de "comedia a la francesa" anteriores a 1760, como fueron los de la *Ifigenia* (1716) de José de Cañizares o la *Virginia* (1750) de Montiano y Luyando, y la *Poética* de Luzán, portavoz de las nuevas ideas dramáticas en España, se publicó en 1737.

3.1.1 LENGUA

1 Los estudios sobre la lengua de Calderón que he consultado para realizar este paralelo con Castillo son los siguientes: D. Alonso: "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", en *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, ps 388-454; A. Cioranescu: *El Barroco o el descubrimiento del drama* (con menciones especiales a Calderón), Universidad de La Laguna, 1957; M. Engelbert: "Las formas de tratamiento en el teatro de Calderón", en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio anglogermano*, Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1973, ps. 191-200; H. Flasche: "La lengua de Calderón", en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Université de Bordeaux, Instituto de estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 1977, ps 19-48; H. Hatzfeld: "Lo que es barroco en Calderón", en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio anglogermano*, ps. 35-49; E.W. Hesse: "La dialéctica y el casuismo en Calderón", en *Calderón y la crítica*, ps. 563-581 y "Facets of Calderón's Dramatic and Poetic Art", en *Calderón de la Barca*, New York, Twayne Publishers Inc., 1967, ps. 37-47; K.H. Körner: "El comienzo de los textos en el teatro de Calderón. (Contribución al estudio del imperativo en la lengua literaria)", en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio anglogermano*, ps. 181-190; A.A. Parker: "Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón",

en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1964, ps. 141-160; F. Picatoste: "Concepto de la Naturaleza deducido de las obras de Don Pedro Calderón de la Barca", en *Calderón y la crítica*, ps. 166-248; A. Sánchez "Reminiscencias cervantinas en el teatro de Calderón", en *Anales Cervantinos* t. VI, 1957, ps. 262-270; A. Valbuena Briones: "Simbolismo. La caída del caballo" y "Simbolismo. La palabra sol en los textos calderonianos", en *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid-México-Pamplona, Rialp, 1965, ps. 35-69; E.W. Wilson: "Los cuatro elementos en la imaginaria de Calderón", en *Calderón y la crítica*, ps. 277-299. Como en su mayoría son estudios parciales y a veces difieren al señalar las principales características de la lengua de Calderón, indicaré entre paréntesis el crítico que señala cada una. En el *Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* celebrado en Madrid, junio de 1981, R. Lapesa disertó sobre "Lenguaje y estilo de Calderón", trabajo que no he podido utilizar.

2 Sus límites con el llamado "culteranismo" son imprecisos, de aquí que al referirse a Calderón unos críticos lo califiquen como dramaturgo culterano y otros como conceptista; lo que es indiscutible es la mayor complejidad de su lenguaje que lo diferencia de un dramaturgo asimismo discutiblemente barroco como es Lope. Prefiero hablar de conceptismo en este caso para resaltar que el recurso estilístico predominante en las obras dramáticas plenamente calderonianas de Castillo son los juegos de palabras.

Como estudios fundamentales sobre el barroco en general he tenido especialmente en cuenta H. Hatzfeld: *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1964 y A. Cioranescu, op. cit..

3 *Introducción* v. 4; *Redentor* v. 894; *Entremés-viejo* vs. 52, 68, 253, 308; *Ingenio* vs. 407, 811, 1056, 1236, 1692, 1736, 2057, 2104, 2503, 3095, 3543, 3814, 3847; *Loa-elección* v. 11; *Guerra* vs. 660, 1290, 1305, 1326; *Loa-conquista* v. 137; *Conquista* vs. 606, 1425, 1526, 2406, 2469, 2478, 2496, 2680; *Mitridates* vs. 367, 637.

4 *Introducción* v. 24; *Redentor* v. 2307; *Loa-conquista* v. 28.

5 *Entremés-viejo* v. 81; *Ingenio* vs. 469, 527, 819, 949, 1350, 2702; *Guerra* vs. 665, 675; *Conquista* vs. 566, 655, 2828.

6 *Redentor* v. 336; *Entremés-viejo* vs. 69, 192, 228, 329, 336, 343, 350; *Sainete* v. 113; *Ingenio* vs. 227, 811, 1691; *Guerra* vs. 1348, 1592.

7 *Redentor* vs. 136, 149, 967; *Entremés-viejo* v. 263; *Ingenio* vs. 224, 407, 1403, 1410, 1875, 1929, 1946, 2005, 2275; *Guerra* vs. 169,

313, 598, 1452, 1486, 1661; *Conquista* vs. 1463, 1787, 2604, 2633, 2727, 2984, 3045, 3483; *Mitridates* vs. 101, 1094, 1945.

8 *Ingenio* vs. 502, 1572.

9 *Ingenio* vs. 526, 2259, 3460, 3608.

10 *Ingenio* vs. 2052, 2502, 3095, 3121, 3269, 3810; *Guerra* v. 1661; *Conquista* vs. 1024, 1563, 1736, 2414, 2622, 2636; *Mitridates* vs. 1045, 1087.

11 *Ingenio* v. 3211; *Guerra* vs. 246, 272, 1064; *Conquista* v. 3789.

12 Para la distinción y estudio de las figuras retóricas me he guiado por H. Lausberg: *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la Filología clásica, románica, inglesa y alemana*, Madrid, Gredos, 1975. Entre los diversos nombres que designan cada figura he optado por el más difundido en español.

El método de análisis empleado ha sido el siguiente:

1) he anotado todas las figuras de los primeros 600 vs. de cada obra (o de su totalidad en el caso de las obras dramáticas cortas); 2) he establecido una escala de frecuencia; 3) de acuerdo con la escala anterior y excluyendo las figuras esporádicas (ej. litotes), he anotado las figuras menos frecuentes (ej. quiasmo) y algunos ejemplos significativos de las más frecuentes (ej. antítesis) de la totalidad de las obras. El resultado numérico del análisis no puede ser absoluto por una dificultad inherente a él que es la corriente superposición de figuras, pero sí una aproximación lo suficientemente clara como para dar seguridad a las conclusiones.

13 También en *Introducción* personajes *Deseo-Aplauso*, vs. 21-22 *predicados-sujeto*, 65-66 *causa-efecto*, 87-88 *ahora-luego*; *Redentor* vs. 9-10 *hallarnos-perdemos*, 35-38 *ligeros-pezuaje* y *dormirse-despierto*, 85-86 *altura-pequeñez*, 143 *luz-tinieblas*, 229-230 *vida-muerte*, 401-402 *mandarme-obedecer*; *Entremés-viejo* personajes *Necesidad-Desperdicio*, vs. 73-74 *sale-retirarme*, 131 *acordarme-olvido*, 135 *restaurar-perdido*, 136-137 *finés-principios*, 152-153 *adelantes-atrás*, 296-297 *viejo-niño*, 304-305 *hallado-perdido*, 316-317 *para hacer caudal al interez no me inclino*; *Sainete* vs. 7-8 *luces-sombras*, 45-46 *anduvo en el riego-vino asegurada*; *Fin* personajes *Deseo-Aplauso*, vs. 48-49 *destemplados-templando*, 53-54 *finés-principios*, 81-82 *mal-buen*, 98-99 *colas-vitor*; *Ingenio* vs. 8 *gritos-silencio*, 124-125 *tuya-extraña*, 130-131 *accidentes-sustancia*, 133-134 *causa-efectos*, 142-143 *dichas-desgracias*, 156-157 *negarle-le declara*, 161-162 *imaginada-evidente*, 200-201 *accidentes-sustancia*, 208-209 *en vez de extinguir el fuego - pábulo son*

de la llama, 215-216 *afirmara-lo que dudo*, 271 *altura-derribar*, 346 y 348 *noble-plebeyo*, 438-439 *altas perfecciones-bajeza*, 482-483 *nieve-fuego*, 502 y 505 *agudezas-villanas rudezas*, 552-553 *de verse tan elevado-busca profundo despeño*; *Guerra* vs. 5 *te vences-vencerás*, 9 *vencer-ser vencido*, 23 y 26 *agua-fuego*, 29 *premio-castigo*, 60 *abrir-cerrar*, 106-108 *el cielo-la tierra-el infierno*, 167-168 *enemigo-amigo*, 173-174 *amigo-enemigo*, 175-176 *faltarte-sobrarte*, 190 *variedad-permanencia*, 223-224 *exaltaciones-precipicios*, 235-236 *libertad-cautivo*, 247-248 *deleites-peligros*, 261-262 *luz-tinieblas*, 288 *eternizar-mortales*, 302-303 *humillación-exaltación*, 326-327 *fundamento profundo-ensalza*, 328 *ensalza-despeña*, 335-336 *finito-infinito*, 365 y 368 *incentivo-ejecutivo*, 375-376 *antes-después* 379-380 *nada-todo*, 399-400 *pierda-ganó*, 413-414 *externas-interna*, 421 y 423 *vicios-virtudes*, 431-432 *sufre-dichosos*, 463-464 *tuyo-ajeno*, 489-490 *parte-todo*, 501-502 *Mundo-cielo*, 503-504 y 514 *malo-bueno*, 531-532 *engaño-cierto*, 547-548 *menos-más*, 586 *tu violencia-mi sosiego*; *Loa-conquista* vs. 29-30 *sujetarse-levantarse*, 161 *tierra-cielo*, 220-221 *descubriendo-cubrió*, 264-265 *voces-silencio*, 276-277 *brevísimo-larga*, 344-345 *sujeto-predicados*, 361 y 364 *pagano-Fiel*, 455-456 *a ser-ha sido*, 473 *libre-sujetarse*; *Conquista* vs. 35-36 *ceguedad-claridad*, 86-87 *culto-atrevimiento*, 90-91 *entrando-hallo salida*, 104-105 *pasión-desprecio*, 108-109 *odio-obsequio*, 115 *gano-pierdo*, 132-133 *dar-pedir*, 135-136 *muerte-vida*, 137 *vivir-muerto*, 148-149 *dio-quitó*, 154-155 *imposible el hablar-preciso enmudecer*, 196-197 y 198 *obra-pensamiento*, 204-205 *acción noble-vilipendio*, 226-228 *corta prueba-examen prolijo*, 235-236 *muerte-vida*, 266-267 *mis dudas-tu verdad*, 268-269 *libre-presos*, 393-394 *razón de dudar-verdad infalible*, 406-407 y 412-413 *bien-mal*, 431-439 *verbos vivir-morir*, 448-449 *morir-matar*, 475 y 478 *hablar-callar*, 503 y 505 *conocido-escondido*, 514-515 *olvidara-supiera*, 527 *remedio-daño*, 529-530 *ignorar-sé*, 551 y 553 *saber-ignorar*, 589-590 *necio-entendido*; *Mitridates* vs. 5-6 *ficción-seguridad*, 56 *cuerpo-alma*, 78 *parte-todo*, 126 *felis-infelís*, 127-128 *dichas-desdichas*, 133-134 *corto-innumerable*, 159-160 *ausentarse-incorporarse*, 237 *vencidos-triunfantes*, 245-246 *con verdes laureles coronado- fugitivo*, 296-297 *apagarlo-acrecentarlo*, 320 *cobrarán-perdido*, 332-333 *displacen-satisfacen*, 362-363 *a vuestros pies-el lugar más supremo*, 398-399 *alma-cuerpo*, 394 y 402 *tardanza-pronta venida*, 406-407 *días-noches*, 415 *más-menos*, 418-419 *en sus ruinas-se levante*, 538-539 *consuelo-cuidado*, 544-545 *fin-principio*, 558-559 *siempre estaré contigo-nunca te dejaré*, 562-563 *vives, vivir-mueres, moriré*, 584-585 *error-certeza*; *Entremés-justicia* vs. 8 *virtud-vicio*, 135-136 *desdicha-dicha*, 142-143 *irreparable-reparable*, 160 *acabar-comensado*, 230 *noche-día*,

256 *escampa-guijarros van lloviendo*, 263-264 *vida-muerte*, 311 *entrantes-salientes*, 336-337 y 344 *malicia-justicia*, 347 *castigo-delito*, 385 *toda-nada*, 431 y 433 *Juez-reo*, 435 *sano-enfermo*, 436-437 *verano-invierno*, 457-458 *obedecer supo-mande* etc.

14 También *Redentor* vs. 359-360, 927-928, 1315-1316; *Entremés-viejo* vs. 77-80; *Ingenio* vs. 67-68, 466-467, 486-487, 604-606, 1038-1039, 1282-1283, 1360-1361 (quiasmo semántico), 1514-1515, 1552-1553, 1688-1689, 1700-1701, 1804-1805, 2220-2221, 2506-2507, 3420-3421; *Guerra* vs. 98, 103-104, 131-132, 595-596, 755-756, 959-960, 1141-1142, 1199-1200, 1959-1960, 1963-1964, 2013-2014, 2131-2132; *Loa-conquista* vs. 70-71, 148; *Conquista* vs. 206-207, 485-486, 537-538, 651-652, 683-684, 741-742, 815-816, 1188-1189, 1519-1520, 1831-1832, 1844-1845, 2497-2498, 3317, 3596-3597, 3676-3677; *Mitridates* vs. 218-219, 392-393, 560-561, 1907-1908, 1956.

15 También en *Introducción* vs. 43-70; *Redentor* título, vs. 14-16, 45-48, 55-56, 81-82, 87-92, 195-196, 245-246, 247-254, 325-328, 341-342, 367-370, 467-468, 575-576; *Entremés-viejo* vs. 206-209, 338-341; *Sainete* vs. 4, 15-16, 20, 32, 84-86, 97-103, 106-107; *Fin* vs. 35-36, 93-96; *Ingenio* vs. 395-397, 445-447, 510-511; *Loa-elección* vs. 21-26; *Guerra* (sobre todo paradojas cristianas) vs. 87-90, 109-112, 135-138, 201-202, 255-256, 291-294, 334-336; *Conquista* vs. 146-149, 278-281, 332-335, 537-538, 599-602; *Mitridates* no hay en los primeros 600 vs. pero sí más adelante: 1634-1637, 1664-1671, 1839-1842; *Entremés-justicia* vs. 38, 67-68, 82, 107-110.

16 También en *Ingenio* vs. 925-931, 1653-1655 y *Conquista* vs. 134-137.

17 También en *Entremés-viejo* título y vs. 330, 337, 344, 351; *Fin* vs. 29-30, 35; *Ingenio* vs. 61, 256-257, 310, 352-353, 516, 803, 1000, 1534-1535, 2342; *Guerra* vs. 170, 807-808, 931-932, 1129-1130, 1639-1640, 1823-1824, 1853-1854; *Loa-conquista* vs. 19, 26, 92-93, 377-382, 441-442; *Conquista* vs. 489, 2905, 3454, 3536; *Mitridates* vs. 432-433, 583, 1155, 1421, 1817, 1889-1890; *Entremés-justicia* vs. 46, 258, 276-277, 446-447.

18 Otros ejemplos claros de sinestesia en *Redentor* vs. 2200-2201, 3306; *Guerra* v. 71.

19 También ejemplos (algunos con vínculo etimológico real) en *Redentor* v. 3436 *ahora-ora*; *Entremés-viejo* vs. 10-12 *empeño, empeñe-despeñe*, 25-26 *pides, pedirme-despides*, 140 y 143 *miga-amiga*; *Loa-elección* vs. 22-25, 59, 153-155 *Pedro-piedra*; *Guerra* vs. 1335-1338 pre-

fijo negativo *IN-*; *Loa-conquista* vs. 159 y 161 *celo-cielo*; *Conquista* vs. 1206-1207 *Quito-quitó*; *Mitridates* vs. 1106-1107 *inefable-infalible*, 1138-1139 *Envenenarme, envenenados-envidia*; *Entremés-justicia* vs. 5-6 y 14 *Bártulos-Bártola*, 57-58 *pienso-suspensión, suspenso*, 76 y 78 *majaderos-majadores*, 113 *poste-portal*, 140 y 143 *despaché-despechado*, 152 *flema-soflama*, 329-330 *molerlas-deslomarlas*, 427 y 429 *tropa-topan*.

20 También en *Introducción* vs. 35 y 38 *confesor-confesiones*, 63-64 *alentado-aliento*; *Redentor* vs. 208-212 *previene-prevente-prevenida*, 256 y 258 *mantiene-mantenerse*, 261-262 *imprimir-impreso*, 287-288 *siente-sentir-sentirlo-sientes*, 303-304 *forma-informaré*, 482-486 *sentimiento-sentirlo-sentirse*; *Entremés-viejo* vs. 5-8 *Desperdicio-desperdiciada-desperdicia*, 10-16 *empeño-empeñe-desempeñarte-desempeño*, 25-26 *pides-pedirme*, 61-62 *cuidado-descuido*, 184-186 *pesa-peso*, 197 y 199 *romper-rompido*, 200 y 202 *tocado-tocarás-toca*, 217-218 *mudada-mudarte*, 223-227 *partimos-partió-partición-partido*, 232-235 *tocar-tocó-toqué*, 286-287 *salvo-salvar*; *Sainete* vs. 58 y 60 *copla-coplada*, 61-65 *tengo-tenerte-tendré-téngala-tenida*, 79-80 *cuidado-descuido*, 83-85 *tenerte-tenerme-tener*, 91-92 *doy-da*, 93-94 *guardar-guardas*; *Fin* v. 37 *Sainete-sainetoso*; *Ingenio* vs. 99-103 *pienso-pensar*, 139 *privó-privanza*, 202-204 *inadvertencia-advierte*, 228-229 *engañarla-engaña*, 284 *muere-muriendo*, 340-341 *anima-ánimo*, 356-357 *razón-sinrazón*, 372-373 *desairar-aire*, 383-384 *asegurada-asegurar*, 422-425 *cuidado-cuidadosa*, 444-447 *libre-libremente-libertad-libra*, 490-491 *entendida-entendimiento*, 493 y 495 *confesaré-confesión*, 588-589 *pecho-despechado*; *Loa-elección* vs. 102-104 *Entendimiento-entiende-entendiendo*, 107-108 *Poder-poderosa*; *Guerra* vs. 5 *vences-vencerás*, 9 *vencer-vencido*, 294 *vencerme-venciera*, 296-300 *temor-temeré-temerte*, 302 y 304 *humillación-humillado*, 318-322 *gozar-gozo*, 329-332 *mérito-merecer*, 395-396 *demeresca-mérito*, 417-418 *guardarte-guardo*, 431 y 434 *sufren-sufrimiento*, 481 y 484 *consentir-consentido*, 485-488 *gracias-gracia*, 511-513 *cría-criado*, 579-580 *hechizar-hechizo*; *Loa-conquista* vs. 8 *cadencia-decadencia*, 139 *precio-aprecio*, 137-138 y 141 *valido-vales-valen*, 220-221 *descubriendo-cubrió*, 371-372 *Esperado-Esperar*, 386-387 *aclama-proclamación*, 391-392 *nombre-renombre*, 407-408 *coronar-corona*, 455-456 *aspira-aspiración*, 483-484 *maravilla-maravillará*; *Conquista* vs. 60-61 *merecido-merece*, 138, 142-144 y 151 *responderle-respondéis-respuesta-respondido-responder*, 211-212 *Desmayada-desmayo*, 276-277 *viene-conviene*, 290-291 *ingrato-grato*, 294-295 *viene-conviene*, 308-309 *sosiego-desasosiego*, 323-324 *anuncia-pronuncia*, 417 y 419 *respondas-respondido*, 420 y 423 *quisieras-querer*,

431-439 *vivir-vivirá-vida-vive*, 433-439 *morir-muere-muriendo*, 458-459 *sientes-sentir*, 476-478 *viene-conviene-convengo*, 477-478 *calle-callar*, 480-481 *alivio-alivie*, 482-486 *sientes-sentimiento-siento*, 508-509 *mi muerte-me muero*, 519-520 *sentido-siento*, 537-538 *sabido-sabes*, 549-550 *sentir-sentías*, 567 y 570 *sentimiento-siento*, 569-570 *sabes-saber*, 589 *Necedad-necio*; *Mitridates* vs. 75-76 *vienen-convienen*, 149-150 *venida-prevenida*, 229 *conquistas-reconquistas*, 262-263 *penzar-pienze*, 346-347 *preocupa-ocupa*, 374 y 377 *pensar-pensamiento*, 420-421 *contando-cuento*, 446-447 *detenerme-deteneros*; *Entremés-justicia* vs. 58 *suspensión-suspenso*, 63-64 *viene-conviene*, 70 y 72 *golpes-golpeados*, 101-102 *Abre-abierta*, 115-116 *urgencia-urgente*, 126 y 128 *matado-matadura*, 131-132 *coses-coseaba*, 135-136 *desdicha-dicha*, 142-143 *irreparable-reparable*, 155-156 *doblado-dobló*, 242-243 *previene-conviene*, 249 *quejas-queje*, 276-277 *lenguas-deslenguadas*, 279-281 *remoquetes-moquetes*, 330-331 *deslomarlas-deslomadas*, 335 *perdo-perdido*, 339 *justicia-juicio*, 380-381 *conviene-conveniencia*, 383 y 385 *cuánto-cantidad*, 392-393 *gracias-desgracias*, 409-411 *Viva-vivir* etc.

21 Aunque tanto estas tres figuras como paronomasia y políptoton pertenecen a los llamados juegos de palabras, en la edición de las obras de Castillo he utilizado este nombre para referirme a dilogía, diáfora y calambur indistintamente, distinguiendo sólo paronomasia y políptoton. Al hablar del lenguaje de Calderón Hatzfeld, Hesse y Flasche proceden de un modo análogo.

22 Vs. 1042 *colores* dilogía, 1957-1958 *fin* diáfora y 1959 *clara* dilogía.

23 Cfr., por ej., Cioranescu, p. 210 y Hesse : "Facets of Calderón's Dramatic and Poetic Art", p. 38.

24 También en *Introducción* vs. 10-20 *título* diáfora, 28-29 *tres* diáfora, 31 y 34 *boca* diáfora 43 y 46 *confesor* diáfora, 53-54 *razón* diáfora, 76 *vuelos* dilogía; *Redentor* vs. 199 *cuentas* dilogía, 297-298 verbo *quemar* diáfora, 305-320 *recto- caso-declina-el Verbo-ser-futuro-presente-oraciones-pasivas-persona que padece-género-femenino* dilogía, 337 *estudie* dilogía, 440 *hojas* dilogía, 447-448 *luego* diáfora, 565 *pernil* calambur; *Entremés-viejo* vs. 6-7 *desperdiciada* diáfora, 11 *monte* dilogía, 22 *gusto* diáfora, 31-32 *tiento* diáfora, 35-46 *partido-puntas* diáfora, 37 *clavas* dilogía, 119-120 *juicio* diáfora, 126-127 *letra* diáfora, 194 *mano* dilogía, 214 y 220 *necesidad* dilogía, 228 *caudal* dilogía, 238-239 *cuartodiáfora*, 277 *blanco* dilogía, 281 *concibo* dilogía, 314 *mano* diáfora, 316 *hacer caudal* dilogía; *Sainete* vs. 52 *lazo* y *casara* dilogía, 53 y 56 *mano* diáfora, 125 *baraja* dilogía; *Fin* vs. 8 *representé* di-

logía, 13-14 verbo *ver* diáfora, 15-18 *razón* diáfora, 23-26 *pasos-pies-Jornadas-vuelos* dilogía, 38 *corral* dilogía, 43 *instrumento* dilogía, 45 *tiento-cuerdas* dilogía, 48 *destemplados* dilogía, 50 *toca* dilogía, 86 y 88 *vueltas* diáfora; *Ingenio* vs. 32-34 *razón* diáfora, 57 *vistas* dilogía, 106 y 108 *Flora* diáfora, 108 y 112 *a vista* diáfora, 181 y 184 *suspensión* diáfora, 320-321 *eco* diáfora, 332 y 334 *natural* diáfora, 391-392 *cuidado* diáfora, 534-539 verbo *parar* diáfora, 538 *Chapín* dilogía, 570-571 verbo *ver* diáfora, 580-581 verbo *parecer* diáfora; *Loa-elección* vs. 9 y 12 verbo *entender* diáfora, 111-112 *Entendimiento* diáfora, 147-148 *electo* diáfora; *Guerra* vs. 39-40 *razón* diáfora, 53 y 55 *orden* diáfora, 67 *vino* diáfora, 97 y 99-100 *come y bebe* diáfora, 123-124 *gracia* diáfora, 185-186 *armonía* diáfora, 227-228 *fin* diáfora, 256 *virtud* dilogía, 278 *tierra* diáfora, 340-366 *gracia* diáfora, 415 *Custodio* dilogía, 428 *concierto* dilogía, 429 *en canto* calambur, 478-479 *de mí* diáfora, 485-488 *gracia* diáfora, 553-554 *razón* diáfora, 560 *tiempo* diáfora, 575 verbo *mirar* diáfora; *Loa-conquista* vs. 3-4 *regio* diáfora, 17 *en canto* calambur, 19 y 21 *instrumento* diáfora, 24 *animadas* dilogía, 28 *acordado* dilogía, 47 y 49 *armonía* diáfora, 86 *Manso* diáfora y *Nomás* anagrama, 96 *defenzas* dilogía, 137-138 verbo *valer* diáfora, 160 *de Jesús la Compañía* dilogía, 297 *concierto* dilogía, 312 *Dicha es* dilogía, 327 y 329 *Dicha* diáfora, 339 *Obligación* dilogía, 454 *meter letra* dilogía, 461-462 *letra* diáfora, 480 *representemos* dilogía, 481 y 483 *Octava* diáfora; *Conquista* vs. 42 *hace más caudal* dilogía, 58 *claros* dilogía, 72 *al toque* dilogía, 86-87 *lugar* diáfora, 100-101 *juicio* diáfora, 171 *en ojos* calambur, 202 *tuvo muy de su mano* dilogía, 245 y 248 verbo *mirar* diáfora, 251 y 254 *mano* diáfora, 268 *libre* diáfora, 296 y 297 verbo *ver* diáfora, 406 *para bien* calambur, 444 verbo *morir* diáfora, 454 y 459 verbo *querer* dilogía, 458-459 *sientes* diáfora, 566 *entendida* dilogía, 593-594 *humor* diáfora; *Entremés-justicia* vs. 5-6 *Bártulos* diáfora, 18 *juicio* dilogía, 58 *suspensión-suspenso* diáfora, 67-70 *golpes* diáfora, 68 *quiebran* dilogía, 103 *con migo* calambur, 110 *por griego* dilogía, 114 *pagado* dilogía, 134 *burro* dilogía, 155-156 verbo *doblar* diáfora, 162 *luz* dilogía, 178 *ahogo* dilogía, 186 y 188 *china* diáfora, 190 y 192 *casa* diáfora, 202 *cólera* dilogía, 208 *cacareadas* dilogía, 212 *aire* dilogía, 216 y 218 *caso* diáfora, 237 y 242 *por cuanto* diáfora, 281 *darle en rostro* dilogía, 306-307 *por forastero-lo espulga con un genio muy sincero* dilogía, 330-331 verbo *deslomar* diáfora, 395 *presentado* dilogía, 410 *viva* dilogía etc.

25 También en *Redentor* vs. 680 dilogía, 1710-1711 diáfora, 2517-2518 dilogía y diáfora, 2939 dilogía, 2996 dilogía, 3026-3027 diáfora y dilogía; *Ingenio* vs. 2778 dilogía, 3004 dilogía; *Guerra* vs. 239

dilogía, 871 dilogía; *Loa-conquista* v. 261 dilogía; *Entremés-justicia* vs. 48 dilogía, 265 dilogía.

26 Otros ejs. sobresalientes de paralelismo al margen de los casos de correlación en *Introducción* vs. 81-88; *Redentor* vs. 29-30, 293-294, 353-354, 517-518; *Entremés-viejo* vs. 1-2; *Sainete* vs. 5-12; *Ingenio* vs. 11-12; *Guerra* vs. 19-20, 109-112, 447-448, 584; *Loa-conquista* vs. 254-256, 347-350, 497-498; *Conquista* vs. 86-87, 100-101, 102-103, 114-115, 514-515; *Mitridates* vs. 75-76, 85-86, 103-106, 111-123, 161-170, 226-263, 362-365, 366-373, 434-441, 472-477, 560-563; *Entremés-justicia* vs. 41-46 etc.

27 En las "Conclusiones" de su artículo, p. 454.

28 También en *Ingenio* vs. 248, 326-389, 390-511, 616-639, 792-803, 1130-1133, 1954-1957, 2321-2326 (final de jornada); *Guerra* vs. 201-216, 1971-1997, 2049-2132; *Conquista* vs. 156-157, 186-187, 276-295, 360-378, 2180-2186; *Mitridates* vs. 1794-1822.

29 "Facets of Calderón's Dramatic and Poetic Art": "Plot Structure", p. 42. En general se ha tratado más de la suspensión calderoniana como aspecto de la técnica dramática que como figura retórica.

30 También en *Redentor* vs. 18, 595, 1071, 1317, 1536, 2198, 2318, 2602, 3185, 3586; *Ingenio* vs. 512, 792, 858, 1291, 1309, 1463, 2028, 2034, 2370, 2820, 2826, 3148, 3850, 3886; *Guerra* vs. 580, 641, 643; *Loa-conquista* v. 465; *Conquista* vs. 178, 362, 363, 821, 1013, 1034, 1194, 2403, 3021, 3185, 3702; *Mitridates* vs. 386, 960; *Entremés-justicia* v. 237.

31 Otros ejs. de preguntas retóricas acumuladas en un pasaje o aisladas en *Redentor* vs. 809-920 oración de S. Ramón en la hacienda, 941-944, 1083-1114 S. Ramón se argumenta a sí mismo para ver si el favor recibido de la Virgen fue real o imaginado, 1559-1590 Fisberto manifiesta en un soliloquio los celos que lo atormentan, 2380-2383, 2933-2935, 3461-3464; *Fin* vs. 19-20; *Ingenio* vs. 119-121, 326-389 Gastón y Enrique dudan entre acudir en auxilio del Rey o atender a su temor o amor incipiente, 390-535 primer encuentro entre Flérida y Enrique en la selva, 1018-1133 Carlos contempla escondido el diálogo entre Enrique y Rosimunda en el jardín, 1374-1387 Rosimunda pugna en su interior entre el despecho que provocan en ella los celos y el amor que siente por Enrique, 1424-1425, 1448-1449, 1642-1645, 1954-1957, 2002-2003, 2018-2326 Gastón, Enrique y Flérida en la selva, después con el Rey y Rosimunda, 2347-2350 etc.; *Guerra* vs. 379-382, 710-711, 775-776, 781-782, 1179-1180, 1453-1454, 1649-1652, 1661-1694 el Mal

genio se argumenta a sí mismo sobre aquello que hace al Hombre vencedor, 1825-1826; *Conquista* vs. 97-98, 104-105, 111, 134-137, 366-367, 737-738, 819-820, 923-925, 974-977, 1018-1019, 1276-1277, 1590, 1605, 1747-1748, 1843-1844, 1923-1959 diálogo entre Culliscacha y Titu mientras el Rey permanece al paño, 2087-2090, 2121-2126, 2139, 2543, 2545-2546 etc.; *Mitridates* vs. 546-553 *Recitao* de Hipsiracia, 1833-1838 Mitridates se queja de la ineficacia del veneno con el que intentó matarse; *Entremés-justicia* vs. 135-136, 171-172.

32 Algunos ej. sobresalientes de hipérbaton en *Introducción* vs. 67-70; *Redentor* vs. 19-20, 45-46, 53-54, 279-280, 299-300, 2313-2315, 3245-3248; *Entremés-viejo* vs. 181-183, 248-249; *Ingenio* vs. 2-8, 70-72, 184-185, 209, 251-253, 266-269, 342-345, 358-359, 421, 479, 564-565, 728-733; *Loa-elección* vs. 53-54, 63-66; *Guerra* vs. 1-4, 43-50, 81-83, 89-90, 120, 153-154, 277-294; *Loa-conquista* vs. 1, 11, 16-17, 27-34, 43-46, 54-55, 116-117, 169, 178-179, 253, 290-293, 331-332, 337, 344-346, 487-494; *Conquista* vs. 17-28, 70-83, 106-107, 117-118, 227-229, 238-239, 534, 2313-2320; *Mitridates* vs. 20, 28, 37-38, 52-54, 58-60, 64, 70, 75-76, 81-94, 103-110, 131-132, 135-136, 414-419, 705, 780-782, 788; *Entremés-justicia* vs. 22, 59-60, 91-96, 117-118, 134, 284-288, 329, 349, 373, 424-426.

33 La consideración de este rasgo como calderoniano por Hatzfeld no está del todo clara, pues mientras que en *Estudios sobre el Barroco* (p. 97) lo señala como característico del Barroquismo literario (grupo en el que incluye a Calderón), en "Lo que es Barroco en Calderón" (p. 37) dice lo siguiente: "El aspecto barroco de la alternancia [aplicado a metáforas], a menudo recalcado como tal por la partícula disyuntiva *o* y que se repite con insistencia en los textos de Calderón, se diferencia fundamentalmente del fenómeno manierista de la aglomeración de metáforas sinónimas". De acuerdo con esto último el calderonismo de Castillo estaría aquí en la escasez con que emplea el recurso.

34 También en *Ingenio* vs. 1260-1263, 3663-3665; *Conquista* vs. 3463-3465.

35 También en los vs. 2621-2626 y 2638-2649.

36 También en *Ingenio* vs. 3236-3243.

37 Aunque no existe ningún estudio sobre el tema que pueda asegurar este supuesto, lo fundo en la misma insistencia con que Castillo emplea la imagen, ya que esto suele ocurrir en sus obras con aspectos que imita de Calderón. Además, casualmente la he encontrado en *Los*

dos amantes del cielo, donde al llegar Daría a un prostíbulo donde es enviada como castigo por su conversión al cristianismo exclama:

Lo mismo es haber dejado
Entre la sombra el candor,
La luz entre las tinieblas,
Y entre las nubes al sol;
Pues aunque tinieblas, sombras
Y nubes, con presuncion
Villana manchar intenten
Candidez, lustre, esplendor,
Atrevérseles podrán,
Pero deslucirlos no.
Y aun es consuelo, si ya
No es esfuerzo del valor
Pensar que el oro no tiene
Segura su estimacion,
Si no prueba sus quilates
La experiencia del crisol.

(Tomado de P. Calderón de la Barca: t. III de *Comedias*, ed. de J.E. Hartzenbusch, "Biblioteca de Autores Españoles" vol. 12, Madrid, M. Rivadeneyra, 1856, ps. 252-253).

38 También en *Redentor* vs. 2338-2345; *Ingenio* vs. 1478-1481, 3076-3079; *Mitridates* vs. 1941-1944.

39 Véase "Cuerpo y Alma" en *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1952, ps. 135-147.

40 En los primeros 600 vs. de *Mitridates* tenemos: vs. 43-46, 55-56, 91-92, 93-96, 103-106, 125-128, 185-186, 226-227, 249, 294-297, 358-361, 478-487, 580-589, 590-601.

41 Cuando la metonimia aparece en unión con apóstrofe se halla convertida en personificación, semejante (aunque en un grado menos intenso) a la que existe en los personajes alegóricos de los autos calderonianos. Pese a la frecuencia con que Calderón utiliza este tipo de metonimia (piénsese, por ej., en los soliloquios de los protagonistas de los dramas de honor), no conozco ningún trabajo monográfico sobre el tema y tampoco se menciona en los estudios citados sobre el lenguaje de Calderón.

42 También en *Redentor* v. 929; *Entremés-viejo* v. 149; *Ingenio* vs. 289, 831, 1608-1609, 1879, 2345, 2627, 3595, 3681, 3716, 3761-3763; *Guerra* v. 1779; *Conquista* vs. 1753, 2073; *Mitridates* vs. 498, 573.

43 Otros ej. en *Introducción* v. 1; *Redentor* vs. 400, 1418, 1561, 1734, 2122, 2471, 2597, 3301; *Entremés-viejo* vs. 222, 261-262, 320-321; *Sainete* vs. 2, 18, 30, 122; *Ingenio* vs. 20, 323, 376-377, 1891; *Loa-elección* v. 2; *Guerra* vs. 200, 244, 453, 516-517, 634, 1153, 1703, 1705; *Loa-conquista* v. 229; *Conquista* vs. 16, 211, 313-315, 340, 342-343, 365, 511, 1470; *Mitridates* vs. 257, 520-521, 603-604, 658, 664-671, 745; *Entremés-justicia* v. 374.

44 Otros ej. en *Redentor* vs. 459-460; *Guerra* vs. 2003-2004, 2080; *Loa-conquista* vs. 120-123; *Conquista* vs. 9-11, 172, 1008-1013, 2603, 2621-2622, 2861-2862, 2963-2964, 2991-2992, 3039-3040, 3249-3250, 3318-3319; *Mitridates* vs. 120, 188-199, 226-259, 435-436, 633-637, 692-693, 743, 790-791, 910-912, 1329-1330, 1338, 1451, 1509, 1662-1663, 1788-1789, 1810-1813; *Entremés-justicia* vs. 268, 304-305.

45 Cfr. Cioranescu, ps. 157-167.

46 También en *Introducción* vs. 86-87 *el portento*; *Redentor* vs. 153-154 *cuidado*, 157-158 *tiempo*, 259-260 *se mete*, 343-344 *viene*, 383-384 *la granja*, 391-392 *esto*; *Entremés-viejo* vs. 17 *cesa*, 29-30 *vida*, 98-100 *estimo*; *Sainete* 13-14 *vaya de fiesta*, 125 y 128 *por pies*; *Ingenio* vs. 7-8 *silencio*, 15 y 18 *cuidado*, 172-173 *tanto*, 202-203 *inadvertencia*, 234-235 *misma*, 310 y 313 *voz*, 433 y 435 *impedimento*; *Loa-elección* vs. 93-94 *nombre*; *Guerra* vs. 28 *te digo*, 140-141 *es preciso*, 177-178 *gloria*, 318-319 *no gozar de*, 347 *no*, 355-356 *sin ti*, 366 y 368 *decreto*, 415-416 *seguro*, 435-436 *voz*, 442 y 444 *del cielo*, 471-472 *voluntario*, 473-475 *en todo*, 479-480 *mí mismo*, 529-530 *riezgo*; *Loa-conquista* vs. 1-2 *atención*, 12 *vuelve*, 112-113 *nuevo*, 125-135 *sexto*, 183-185 *gracia y nombre*, 351-352 *primero*, 355-356 *Fama y nombre*, 361-362 *Fe*, 377-378 y 381 *Esperanza*, 463 y 465-466 *resta*; *Conquista* vs. 62-63 *ofrece*, 68-69 *opulento*, 92-93 *Allí*, 100-101 *riezgo*, 122-123, 128 y 132 *licencia*, 186 *muerte*, 195-196 *honor*, 196-198 *obra y pensamiento*, 204 y 208 *acción noble*, 293-294 *veo*, 407, 409-410 y 413 *mal*, 406, 412 y 414 *bien*, 421, 424 y 426 *padecer y morir*, 429 y 432 *uno y otro es rigor*, 494-495 *aflicción*; *Mitridates* vs. 386-387 *bien te entiendo*, 547-548 *cuándo*; *Entremés-justicia* vs. 65-66 *Por cuanto conviene al servicio del Rey*, 253 *caliente*, 337-345 *justicia*, 355 y 358 *uña*, 371-372 *bien*, 378-380 *no conviene*, 382-383 *cuánto* etc.

47 Otros ej. de hipérbole (ocasional o mantenida) en *Redentor* vs. 61-64; *Ingenio* vs. 512-515, 1354-1361, 2480-2483, 2586-2589, 3513-3516; *Loa-conquista* elogios a Fernando VI; *Conquista* vs. 583-586, 1527-1530, 2041-2045, 2121-2124; *Mitridates* elogios a Mitridates como en los vs. 9-16 ó 992-1011; *Entremés-justicia* vs. 149-150, 259-261.

48 Véase Cioranescu, ps. 189-192.

49 Las referencias a la mitología clásica se hallan en *Redentor* vs. 31-34, 2389, 2448; *Entremés-viejo* v. 42; *Sainete* v. 100; *Ingenio* vs. 71, 137, 262, 378, 380, 440, 560, 708-711, 718, 720, 724, 772, 876, 923-924, 1189, 1252, 1261-1263, 1418, 1602, 1607, 1744, 2078, 2080, 2108-2111, 2414, 2431, 2570, 2622, 2624, 2681, 2870, 3026, 3227, 3479-3482, 3582, 3663-3665, 3777, 3778, 3829; *Guerra* vs. 146, 2117; *Loa-conquista* personaje *Amor* que sale a escena *con arco y flecha*; *Conquista* vs. 720-726, 1455-1456, 1798, 1901, 1903, 2265, 2267, 2735, 2897, 3240-3242, 3463-3465; *Mitridates* vs. 56, 202, 244, 466, 467, 557, 916, 942, 1091, 1291, 1399, 1460, 1528, 1832, 1844, 1886; *Entremés-justicia* vs. 132, 269, 332. Castillo se refiere además a los *númenes* o *deidades* en general. De la mitología egipcia cita solamente a *Isis* (*Mitridates* v. 787), aunque en sus metáforas sobre el amanecer y el ocaso parezca aludir al mito de *Isis* y *Osiris*.

50 Las referencias al Sol, deidad más conocida del Imperio incaico y origen legendario de su dinastía, son continuas; las restantes se hallan en los vs. 246, 359, 362, 374, 376-378, 401, 737, 752-753, 2155, 2235, 2553, 2762, 3229, 3251, 3282, 3391, 3446, 3575, 3746 y acot. 304 vº.

51 Así por ej., en *Entremés-justicia* el Patán elogia a una burra diciendo:

tan hermosa y tan brava cosas daba
que aun a Venus y a Palas las coseaba
(vs. 131-132).

52 Este rasgo de su carácter ha sido comentado frecuentemente; uno de los artículos más conocidos sobre el tema es el de J.M. Cosío: "Racionalismo del arte dramático de Calderón", en *Cruz y Raya* nº 21, Diciembre de 1934, ps 39-76.

53 Véase en Cioranescu "geografía mítica", ps. 192-194.

54 El otro en *Conquista* vs. 3598-3605. *Guerra* empieza con la creación del alma del Hombre por Dios.

55 Los otros en *Redentor* vs. 873-888 y *Mitridates* vs. 1300-1301.

56 P. 284.

57 Picatoste, ps. 205-209.

58 Otros ejs. en *Conquista* v. 67 y *Mitridates* v. 783.

59 Op. cit. (n. 39). En la p. 125: "La idea del hombre como mi-

crocosmos se convierte en Calderón en un verdadero tópico, que se repite muchas veces simplemente de pasada, incluso por exigencias de rima o relleno de versos. Algunas citas, sin embargo, sitúan la idea del microcosmos de un modo central". Para más datos sobre el tema puede verse F. Rico: *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia, 1970.

60 Los otros ej. en *Guerra* vs. 1235-1238 y *Mitridates* vs. 1192-1193.

61 Ps. 203-204.

62 Otros ej. en *Ingenio* vs. 3533-3538, *Conquista* vs. 593-596 y *Mitridates* vs. 1186-1189.

63 Puede verse A.S. Trueblood: "La mariposa y la llama: motivo poético del siglo de oro", en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Université de Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 1977, ps. 829-837.

64 "En la ciencia antigua hay una especie de culto o adoración a los cuerpos que conservaban siempre las mismas propiedades, derivándose de aquí una porción de proverbios que emplea todavía nuestra lengua. La dureza del diamante, la liviandad del aire, la inoxidación del oro (limpio como el oro), y otros muchos son todavía recuerdo de la ciencia antigua, así como los nombres de los metales comparados con los astros, y las jerarquías de los seres de la naturaleza, adaptadas al mundo político y moral. Hacíase a las piedras, a las plantas y a los animales nobles o plebeyos, y se buscaba en cada jerarquía un rey". Picatoste, p. 231.

65 También en *Redentor* v. 2341, *Guerra* vs. 2077-2078 y *Mitridates* v. 1095.

66 Op. cit., ps. 286-287.

67 En t.I de *Comedias*, ed. de J.E. Hartzenbusch, "Biblioteca de Autores Españoles" vol. 7, Madrid, M. Rivadeneyra,²1851, p. 154.

68 Véase Cioranescu, p. 152.

69 Los otros ej. en los vs. 153-156 y 183-190.

70 "En todas las aducidas referencias quijotescas de Calderón apenas hay crítica del personaje cervantino, ni interpretación siquiera. Son visiones caricaturescas en su mayoría, como las que se prodigaron en mojigangas y festejos populares. Pero lo que no puede negarse es el recuerdo frecuente del héroe cervantino, lo que entraña una admiración singular". P. 267.

71 Sin embargo, como recuerdo del *Quijote* importan más que estas menciones las figuras de S. Ramón y Solapa, de lo cual trataré en el estudio particular de *Redentor*.

72 “En lo que a continuación vamos a exponer, deberá de entenderse el título de ‘Lengua de Calderón’ como ‘el modo de hablar y escribir de Calderón en particular’, o sea, que *no* se trata en primer lugar de un estudio estilístico, por decirlo así, aunque aparezcan formas *gramaticales normales* y *también anómalas*, que *pueden* ser interpretadas naturalmente como peculiaridades *estilísticas* de Calderón”. P. 20. “Vamos, por lo tanto, a proceder de modo que quede interpretada primeramente toda una serie de manifestaciones sobre la lengua que se hallan diseminadas en las piezas. Seguidamente mencionaremos la posición del vocabulario y después la de las partes de la oración en la lengua de Calderón. Luego seguirá aquel plano, del cual Chomsky ha dicho es el primero del análisis, el sintáctico. Es el que, según su opinión, nos proporciona la significación. También los problemas de lo que los franceses llaman ‘niveau transphrastique’ y los de la lingüística de los textos, quedan por lo menos *indicados* como dignos de una atención especial”. P. 23.

73 Op. cit., p. 292.

74 En *Ingenio* vs. 122, 188, 216, 315, 797, 800, 803, 804, 1072, 1146, 1164, 1298, 1860, 1867, 1869, 1899, 1902, 2058, 2096, etc.; *Guerra* vs. 436, 437, 458, 1418, 1503, 1518, 1671, 1790; *Conquista* vs. 96, 266, 332, 384, 393, 502, 739, 891, 947, 1015, 1577, 1663, 1833, 1838, 1937, 2306, 2307, 2543, 3053, 3083, etc.; *Mitridates* vs. 179, 298, 324, 349, 462, 508, 547, 611, 628, 834, 922, 940, 1055, 1147, 1280, 1349, 1471, 1481, 1599, 1676, 1731, 1756; *Entremés-justicia* 6, 372; etc.

75 Otro pasaje semejante en *Conquista* vs. 332-359.

76 En *Redentor* vs. 24, 1946, 2060, 2072, 2158, 2159, 2444; *Sainete* v. 45; *Ingenio* vs. 163, 167, 307, 411, 559, 618, 707, 1296, 1307, 2997, 3101, 3155, 3466, 3498, 3594, 3710; *Guerra* vs. 131, 132, 416, 419, 529, 530, 642, 1466, 1508, 1524, 1534; *Conquista* vs. 95, 100, 101, 225, 1519, 2108, 2268, 2400, 2541, 2952, 3053, 3067, 3516; *Mitridates* vs. 223, 503, 571, 1133, 1395, 1542, 1619, 1645; *Entremés-justicia* v. 356.

77 En *Introducción* vs. 36, 53, 54; *Redentor* vs. 221, 291, 495, 537, 539, 879, 1011, 1065, 1066, 1085, 1249, 1250, 1744, 1796, 2174, 2363, 2385, 2496, 3008; *Fin* vs. 15-18; *Ingenio* vs. 32-34, 37, 77, 104, 234, 235, 278, 351, 356, 441, 818, 864, 925, etc.; *Guerra* personaje y vs. 33, 34, 39, 40, 50, 81, 86, 158, 324, 325, 849, 869, 875, 876, etc.; *Loa-conquista* vs. 88, 99, 143, 275, 358, 374; *Conquista* vs. 264, 393,

427, 470, 493, 518, 536, 677, 690, 830, 947, 1078, 1323, 1384, etc.; *Mitridates* vs. 164, 221, 253, 271, 273, 317, 333, 375, 411, 426, 493, 507, 1103, 1401, 1433, 1461, 1489, 1896; *Entremés-justicia* vs. 92, 270, 294.

78 En *Redentor* vs. 3227-3228; *Ingenio* vs. 130-131, 200-201, 2440-2441, 3136-3137.

79 En *Entremés-justicia* v. 399.

80 En *Ingenio* vs. 1908-1909, 2277-2278; *Loa-elección* v. 114; *Guerra* vs. 1549-1550.

81 En *Ingenio* vs. 1314-1316, 1393.

82 En *Ingenio* v. 1086; *Entremés-justicia* v. 92.

83 En *Redentor* v. 3369; *Entremés-viejo* v. 161; *Ingenio* vs. 664, 895, 2126, 2163; *Guerra* v. 305; *Mitridates* v. 1019.

84 Aquí se llega incluso a la acumulación de gerundios: vs. 85-92, 161-170, 187-197, 1287-1289.

85 Como manifestación de esta complejidad se da el caso de oraciones cuya construcción se interrumpe para reanudarse en una nueva oración. Ejs.: *Ingenio* vs. 1291, 1307, 1309; *Conquista* v. 2698; *Mitridates* vs. 12, 99, 1077.

Otros rasgos de la morfosintaxis calderoniana utilizados en menor medida por Castillo son:

— la pluralización de nombres abstractos, ej. “imposibles” (Castillo emplea *imposibles* en *Ingenio* vs. 2588 y 3338, *precipicios* —en sentido figurado que es como suele usar la palabra— en *Entremés-viejo* v. 309 y *Guerra* v. 1110);

— la omisión del artículo, sobre todo en “naturaleza” (Castillo emplea *naturaleza* en *Ingenio* v. 960 y *Mitridates* v. 182, *gloria* en *Redentor* v. 64);

— imperativos para comenzar las obras (rasgo estudiado por Körner; Castillo inicia sólo 2 de sus 12 obras teatrales con imperativos: *Loa-elección* y *Entremés-justicia*, aunque a excepción de *Fin* y *Mitridates* empieza el resto con formas gramaticales equivalentes: vocativos, presente de mandato, imperfecto de subjuntivo de ruego, *Atención*, *Al convite del día festivo*);

— adjetivo adverbial (Castillo emplea frecuentemente *breve*, rara vez otros: *atrevido* y *libre* en *Guerra* vs. 117 y 662, *veloz* en *Mitridates* v. 604);

— uso estilístico de las formas de tratamiento (Engelbert; en Castillo he hallado dos ejemplos: En *Ingenio* el tratamiento de los perso-

najes nobles al Rey es siempre de vos, pero en el siguiente fragmento Carlos pasa del vos al tú al parecer en señal de igualdad al revelarse como heredero del trono de Prusia:

CARL. Ya, señor, a vuestras plantas...

REY Vuestra Alteza se modere
y sepa que mi confianza
está muy sentida.

CARL. ¿Cómo?

REY Con razón que está muy clara.
¿Pues vuestra Alteza en mi reino
acaso necesitaba
disfraces?

CARL. Tu Majestad,
óigame en breves palabras. Vs. 3850-3858.

En otro pasaje de la misma comedia, vs. 1832-1835, Rosimunda pasa del tú al él en señal de enfado).

86 En *Redentor* vs. 442, 3296; *Sainete* vs. 27-28; *Mitridates* vs. 1388-1389; *Entremés-justicia* v. 5.

87 En *Ingenio* vs. 2888, 2970; *Conquista* vs. 2905-2906.

88 En *Ingenio* vs. 1060-2545.

89 En *Entremés-viejo* v. 241 y *Entremés-justicia* v. 312.

90 ¡*Ya me falta el sufrimiento [...]*! o ¡*Desmayo del sufrimiento es [...]*! en *Guerra* vs. 377-378, 1149-1150 y *Conquista* vs. 627-628; ¡*Ah del mundo!*, ¡*Ah de aquella esfera [...]*! en *Guerra* vs. 157 y 193-196; ¡*Arma, arma, guerra, guerra!* como grito de lucha en *Guerra* v. 1887, *Conquista* v. 2109 y *Mitridates* v. 1315; ¡*Mal haya!* en *Redentor* v. 1239 y *Entremés-justicia* vs. 137 y 267; ¡*Hola!* en *Ingenio* vs. 2962, 3893, *Conquista* vs. 3155, 3235 y *Mitridates* v. 1604 etc.

91 Ejs.: *Ingenio* vs. 222, 612, 614, 625, 724, 955, 1067, 1210, 1354, 1359, 1378, 1753, 1891, 1983, 2114 etc.; *Loa-elección* vs. 2, 16, 20; *Guerra* vs. 9, 23, 26, 29, 60, 77, 94, 95, 97, 134, 177, 200, 244, 322, 324, etc.; *Loa-conquista* vs. 7, 41, 50, 99, 129, 149, 183, 223, 229, 355, 356, 470; *Conquista* vs. 7, 16, 211, 273, 353, 421, 424, 429, 432, 511, etc.; *Mitridates* vs. 62, 75, 76, 85, 86, 118, 164, 201, 218, 219, 257, 265, 274, 326, 336, 389, 401, 435, 436, 442, 465, 469, 483, 495, 578, 597 etc.; *Entremés-justicia* vs. 131, 132, 206, 218, 219, 228, 230, 256, 291, 311, 313, 351, 358, 406, 422, 435, 456.

92 Otros pasajes de estilo silogístico: *Introducción* vs. 25-71; *Redentor* vs. 809-920, 1083-1114, 1163-1170, 1759-1766; *Ingenio* vs.

1018-1055, 1176-1181, 1374-1403, 2524-2539, 3268-3281; *Guerra* vs. 245-248, 508-510, 1167-1170, 1661-1694, 1959-1962, además de la controversia propia del género; *Loa-conquista* vs. 60-97; *Conquista* vs. 420-474, 521-525, 665-668, 866-917, 1230-1423, 1719-1722, 2617-2618; *Mitridates* vs. 79-80, 286-292, 1410-1417.

93 Ps. 266-271.

94 Otros ej.: *Ingenio* vs. 158-169 y 326-389.

95 Hatzfeld en *Estudios sobre el Barroco*, p. 71: "el término Barroco se usará para designar un estilo de época que comprende los tres estilos generacionales: Manierismo, Barroco perfecto o alto Barroco y Barroquismo. En los tres estilos existen obras y autores sencillos y obras y autores afectados. Estos últimos son amanerados personalmente, no generacionalmente. Al estudiar sus estilos *individualmente*, nos encontraremos de modo lógico, en todas las generaciones, con un Manierismo amanerado, un Barroco amanerado y un Barroquismo amanerado".

Es por esta mayor sencillez en el lenguaje dentro del estilo barroco por lo que, por ej., Orlando Gómez-Gil en *Historia Crítica de la Literatura Hispanoamericana* (New York-London-Toronto, Holt, Rinehart and Winston, 1968) incluye todo el teatro de Castillo dentro de la dramática rococó.

3.1.2. TECNICA DRAMATICA Y ESCENIFICACION

1 Véanse X. de la Calle: "Don Pedro Calderón de la Barca, creador de la zarzuela", en *Segismundo* n° 21-22, 1975, ps. 127-154; E.W. Hesse: "Facets of Calderón's Dramatic and Poetic Art", en *Calderón de la Barca*, New York, Twayne Publishers Inc., 1967, ps. 37-47; E. Orozco Díaz: *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969 (con menciones especiales a Calderón); M. Ruiz Lagos: "Apuntes sobre acotaciones musicales en los autos de Calderón", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* t. VI, 1970, ps. 63-77 y "Una técnica dramática de Calderón: la pintura y el centro escénico", en *Segismundo* n° 3, 1966, ps. 91-104; J. Sage: "Calderón y la música teatral", en *Bulletin Hispanique*, t. LVIII, 1956, ps. 275-300. Al igual que cuando traté del calderonismo en la lengua de Castillo, indico entre paréntesis los críticos que se refieren a cada recurso.

2 Ps. 55-68.

3 Para evitar repeticiones remito a 3.2.1: "Versificación" del teatro de Castillo.

4 Vs. 170-189.

5 Ibid.

6 Cfr. 3.2.1: "Versificación".

7 En opinión de Ignacio de Luzán el valerse de extensas relaciones en teatro atenta contra la unidad de acción: "Aquí se podría dudar si bastaría, para la unidad de la fábula, el referir muchas acciones, pero de uno. Lo cual, aunque no deja de tener una cierta unidad, no es la perfecta unidad que requiere el poema épico o dramático, que principalmente consiste en la unidad de acción, no en la unidad de persona. Por esto Aristóteles reprueba esta especie de unidad, porque los hechos de un sujeto son tan diversos e incoherentes entre sí, que jamás pueden reducirse a un punto mismo y a un mismo fin. Sobre este principio funda la crítica que hace de aquellos poetas antiguos que escribieron en verso todos los hechos de Hércules o de Teseo, creyendo que por ser los hechos de uno tenían ya sus fábulas bastante unidad. Siendo esto así será preciso que desaprobemos, por falta de unidad, muchos de nuestros poemas, como la *Vida de San José* del maestro Valdivieso, *La España libertada* de Bernarda Ferreira, *Los amantes de Teruel* de Juan Yagüe, *La Dragontea* de Lope de Vega Carpio y muchas de nuestras comedias, como *La hija del aire* de Calderón, y otras. Semejantes obras más merecen el nombre de historias en verso que de poemas". (De *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, libro III, cap. V: "De las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar", Madrid, Cátedra, 1974, p. 342).

8 También en *Introducción* vs. 55-62; *Redentor* vs. 514-518, 601-610, 845-862, 1805-1812, 1997-2004, 2714-2731; *Ingenio* vs. 2078-2085, 2621-2626, 3008-3011; *Guerra* vs. 515-518, 801-804, 809-830, 915-918, 1275-1278, 1467-1470, 1913-1932; *Loa-conquista* vs. 154-253; *Conquista* vs. 2663-2666, 2843-2850; *Mitridates* vs. 43-46, 125-128, 890-899 etc.

9 Ps. 169-234.

10 También en *Redentor* vs. 2425-2427, 3328, 3349-3350, *Ingenio* vs. 816-817 y *Conquista* vs. 3456-3459.

11 De ello resulta el abundante empleo del verbo *fingir* y de los sustantivos *ficción* , *disfraz* , *engaño* , aparte de los ya citados (3.1.1 "Calderonismo": "Lengua") *ingenio* , *traza* , *cautela* etc.

12 Ibid. y ps. 77-86.

13 En *Redentor* los tres planos están constituidos por los hun-

dimientos del Demonio, S. Ramón, las apariciones de Cristo y la Virgen; en *Guerra* por los hundimientos del Demonio y los vicios, el Hombre, el vuelo y descenso del Buen genio y las virtudes y el trono del Criador.

14 Ps. 72 y 75.

15 En las obras dramáticas menores el papel desempeñado por la música depende del género al que pertenecen. Por ej., en los entremeses, desde Quiñones de Benavente, canto y baile en forma de seguidillas sustituyeron la riña final. Además la escasez de estudios sobre el tema respecto a Calderón y su época impide comparaciones seguras. Con todo, me refiero al uso de la música en estas obritas en 3.2.1: "Versificación".

16 "La clave de la antigua teoría musical [que sigue Calderón] hay que buscarla en el concepto pitagórico-platónico de la *armonía*. La música se concibe como un eco de la armonía celestial. Tiene, pues, su origen en Dios y debe ejercer una función moral y no estética. Los humanistas creen que composiciones escritas sobre base de los modos pueden producir efectos determinados, preconocidos, en el oyente". P. 278.

"Calderón agrega algo más: la distinción entre la armonía falsa y la verdadera [...]. La música falsa para Calderón es una música, aparentemente hermosa, que esconde dentro de sí al diablo ('el áspid'). El que suene hermosa esta música es de suma importancia para el drama alegórico del gran dramaturgo". P. 284.

"La música que caracteriza al diablo de los autos sacramentales, también es una música sensorial. Realmente no es armonía sino discordia -a veces la representación alegórica de Lucifer es la Discordia; pero a menudo el diablo pretende engañar al hombre aparentando la armonía verdadera. De ahí el problema humano planteado por Calderón: el Hombre tiene que distinguir entre la verdadera Voz divina y la del diablo, superficialmente bella pero falsa. Calderón recurre con frecuencia al sistema de los efectos modales, alegando que el diablo se vale de los efectos viciosos para hechizar al oyente". P. 294.

17 En su artículo "Apuntes sobre acotaciones musicales en los autos de Calderón", Calle nombra las paráfrasis del himnario tomista que hace Calderón en sus autos. Sobre este asunto puede verse además H. Flasche: "Calderón als Paraphrast mittelalterlicher Hymnen", en *Calderón de la Barca*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, ps. 425-464.

18 Cfr. vs. 3678-3683 y 3750-3755.

19 Véase J.A. Cook: *Neo-classic Drama in Spain*, Westport-Connecticut, Greenwood Press, 1974. Para el influjo de Metastasio en la literatura española del siglo XVIII pueden verse A. Coester: "Influences of the lyric drama of Metastasio on the Spanish Romantic movement", en *Hispanic Review* vol. VI, 1938, ps. 1-20; J.G. Fucilla: "Poesías líricas de Metastasio en la España del siglo XVIII y la octavilla italiana", en *Relaciones Hispanoitalianas*, Madrid, C.S.I.C., 1953, ps. 202-214; F. Meregalli: *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna. Parte III: 1700-1859*, Venezia, Libreria Universitaria, 1962; S.A. Stoudemire: "Metastasio in Spain", en *Hispanic Review*, vol. IX, 1941, ps 184-191. En opinión de Fucilla Metastasio influyó en la métrica y la versificación a través de sus *ariettas* y *canzonette* y más en los poetas prerrománticos y románticos que en los dramaturgos.

20 Véase Ignacio de Luzán, op. cit., libro III, cap. XII: "Del aparato teatral y de la música", p. 394.

21 En el siglo XVIII se fue extendiendo la división en cinco actos y se impuso la división escénica. Véase lo que dicen al respecto Ignacio de Luzán, op. cit., libro III, cap. XIII: "De las partes de cantidad de la tragedia", ps. 395-402 y J.A. Cook, op. cit..

22 El menor empleo de *acompañamiento* en *Mitridates* puede deberse a la opinión de Ignacio de Luzán sobre el tema: "A la doctrina del aparato teatral pertenece también el moderar y arreglar el número de las personas. Primeramente, es precepto de Horacio que no representen juntas en el tablado cuatro personas a un mismo tiempo: *ne quarta loqui persona laboret*. Porque en pasando de tres que hablen es confusión y embarazo para la representación. Aún es mucho mayor yerro el cargar de tanto número de personas el drama que sea imposible que el auditorio se acuerde de sus nombres ni de sus genios y fines. Todas las comedias de Lope de Vega pecan de ordinario en el número excesivo de personas. Dejando aparte las que no tienen menos de veinticuatro o treinta, la de *El bautismo del príncipe de Fez y muerte del rey don Sebastián* tiene sesenta personas, con una procesión por añadidura, número bastante para reclutar un regimiento que hubiese salido muy derrotado en una batalla. Debe, pues, el poeta arreglar con juicio el número de los actores y reducirlos a los menos que se pueda, para facilitar la representación, pues de otra suerte sería preciso hacer levas de farsantes como de soldados. A mí me parece que el número de ocho o diez personas será bastante y tolerable; lo que pase de ahí será exceso y confusión". Op. cit., libro III, cap. XII, ps. 393-394.

23 Véanse, por ej., O. Arróniz: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977 y N.D. Shergold: *A History of the Spanish Stage from Medieval times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

24 "Aproximación al drama español del Siglo de Oro" en *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, ps. 329-357.

3.1.3 TEMATICA Y PERSONAJES

1 "Facets of Calderón's Dramatic and Poetic Art", en *Calderón de la Barca*, New York, Twayne Publishers Inc., 1967, ps 37-47. Los estudios sobre temática y personajes en el teatro de Calderón son muy escasos, de aquí que tenga que apoyar frecuentemente el paralelo en afirmaciones incluidas en estudios que tratan primariamente de otros asuntos barrocos o calderonianos.

2 "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", en *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, ps. 444-447.

3 En *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, C.S.I.C., 1963.

4 Cfr. Juana de José Prades, op. cit., ps. 58-60 y 253.

5 Para la antroponimia en Lope de Vega puede verse el extenso estudio de S.G. Morley y R.W. Tyler: *Los nombres de personajes en las Comedias de Lope de Vega*, 2 vols., Valencia, Castalia, 1961. Para la de Calderón no existe por ahora ningún trabajo análogo, pero he encontrado casualmente estos nombres en comedias suyas: Flérída en *Amor, honor y poder* y *El mayor encanto amor*, Rosimunda en *El Conde Lucanor*, Lisarda en *Con quien vengo, vengo* y *Las manos blancas no ofenden*, Celio en *La devoción de la cruz*, *Los tres afectos de amor* y *El pintor de su deshonra*.

6 A. Parker en *The allegorical drama of Calderón*, Oxford and London, The Dolphin Book Co. Ltd., 1943, p. 94, explica: "A character in literature, one that is an 'individual', has been defined as a creation built up by a progression of related qualities that have coherence only in their interrelationship and not outside it. In this sense there are no characters in the *autos*. But drama presents other characters that are usually designed 'types': these are defined as creations from which every trait has been excluded that does not illustrate one particular moral idea. Such is the characterization of the *autos*".

7 Cfr. E. Cotarelo y Mori: *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*, "Nueva Biblioteca de Autores Españoles" vol. 17, Madrid, Casa Editorial Bailly // Bailliére, 1911, ps. CXLVIII—CLV y H.E. Bergman: *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, ps. 127-157. E. Rodríguez y A. Tordera en la "Introducción" a su ed. de *Entremeses, jácaras y mojigangas* de Calderón (Madrid, Castalia, 1983), no tratan de los tipos preferidos por éste.

8 Los personajes de las dos loas de Castillo son personajes alegóricos (con lo que esto supone de tipificación como explicaba Parker), y además tres de ellos se repiten en ambas. Por otra parte, la misma brevedad de las piezas dificulta una caracterización individual.

9 Cfr., por ej., D.L. Garasa: *Santos en escena (Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega)*, Buenos Aires, Universidad Nacional del Sur: Instituto de Humanidades, 1960.

10 En *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (Madrid, Cátedra, 1974, ps. 379-380) dice lo siguiente: "Los cómicos españoles aunque se han esmerado, como ya tengo dicho, en hacer la fábula maravillosa, las más de las veces han descuidado de las costumbres y demás calidades que debe tener la fábula para ser perfecta. Todos los galanes de nuestras comedias han de ser precisamente enamorados y valientes, bastando, para lo primero, un retrato con quien inmediatamente hacen extremos de apasionados y de ciegos, y, para lo segundo, una palabra o un acaso el más leve que luego los hace entrar a ciegas en los empeños de caballeros andantes; y las damas, para serlo con lucimiento en las tablas, se han de olvidar de todo su recato y arrojarse sin reparo alguno a todos aquellos lances de papeles, de rejas y de jardines, yendo tapadas a ver sus galanes o escondiéndolos en sus mismos aposentos, para burlar la vigilancia de un padre o de un hermano".

11 Por ej., A. Cioranescu en *El Barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de La Laguna, 1957, p. 129: "En toda una literatura, que comprende el teatro al igual que la novela, las mujeres buscan a los hombres con una peculiar insistencia y valiéndose de todas las estratagemas a su alcance. La joven que se disfraza de hombre, para poder seguir al hombre a quien quiere, es un tipo de los más comunes en esta época. [...] De una manera más general, se puede decir que todo el teatro español del Siglo de Oro, y más particularmente el teatro de Calderón, está en manos de las mujeres, quienes hacen y desha-

cen la intriga de la comedia, mientras los galanes no hacen más que seguir el camino que ellas les indican”.

12 Op. cit., p. 44: “Thematic Cluster”.

13 “Lo que es barroco en Calderón”, en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio anglogermánico*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1973, ps. 35-49; se refiere a este tema en las ps. 41 y 43.

14 También en *Ingenio* vs. 318-321, 793, 891-895, 1848-1853, 1898-1899, 2242-2243, 2920-2921, 3022-3025, 3579-3580, 3840-3841; *Guerra* vs. 1743-1746; *Conquista* vs. 1835-1836.

15 “El concepto del hado”, en *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid-México-Pamplona, Rialp, 1965, ps. 9-17. También he consultado M. Herrero y M. Cardenal: “Sobre los agüeros en la literatura española del Siglo de Oro”, en *Revista de Filología Española*, XXVI, 1942, ps. 15-41.

16 También en *Ingenio* vs. 685, 1484, 1522-1527, 1591, 1768, 1797, 2442-2445; *Conquista* vs. 1621, 2601, 2918, 2953; *Mitridates* vs. 540, 546, 1769, 1807.

17 Por ej., Cioranescu en op. cit., p. 123: “En cuanto al pundonor, que forma el elemento central de toda una literatura, se trata de una convención social más bien que de una convicción; y es cada vez más evidente que esta convención es difícil de respetar. Es sabido que las quejas contra las exigencias del pundonor son un tema literario de los más comunes en el Siglo de Oro español, y en general en toda la literatura europea de aquel tiempo. El sentimiento del honor constituye, en efecto, una extraña contradicción de la época barroca, siendo así que es la sola pasión violenta e imperativa que la literatura y la vida social admiten todavía y, más aún, exigen del individuo, en un tiempo en que todos los demás sentimientos han sido amansados y puestos en orden por la razón”.

18 Vs. 787-798.

19 El propio Castillo pone de relieve este hecho en la *Dedicatoria* del auto, vs. 25-40 y 49-56.

20 En uno de los lances de la comedia (vs. 816-817) Celio (gracioso) exclama:

Llaman a San Calderón
que es abogado de enredos.

21 Vol. 805, Fondo Varios, Archivo Nacional de Santiago de

Chile, p. 145, soneto: "Disponiendo el autor a un su amante [D. José Perfecto de Salas] para que se mortifique en oírle lér [sic] finalizada la comedia de *Amor es arte de amar* que dejó Solís en fragmento". Curiosamente G. Lohmann Villena en *El Arte Dramático en Lima Durante el Virreinato*, Madrid, C.S.I.C., 1945, ps. 409-411, refiere la conclusión de esta misma obra de Solís por el limeño Gregorio de Villalta y Núñez, coetáneo al Ciego.

3.2 RASGOS PERSONALES

Antes de comenzar es preciso hacer una advertencia: es difícil encontrar rasgos originales en Castillo, autor de segunda fila dentro de la gran eclosión teatral del Siglo de Oro y además epígono hispanoamericano de ella, cuando la comedia española se caracteriza por su homogeneidad y escasez de rasgos individuales incluso en los mejores dramaturgos¹. Teniendo en cuenta esto no extrañará tanto lo exiguo de mi exposición.

3.2.1 Versificación

Es el primer rasgo que sirve para individuar el estilo de Castillo. En un principio hay que destacar la gran habilidad mostrada por el Ciego como versificador. En los 17,257 versos analizados las irregularidades métricas son mínimas, tanto en la medida de los versos como en la rima, siendo escasa la rima asonante o consonante simulada¹. A ello hemos de añadir la variedad de formas métricas empleadas, sea en una misma obra, sea considerándolas en conjunto.

a) *Obras dramáticas mayores*

1 — *Formas métricas*

En la utilización de las formas métricas la primera cuestión que se plantea es si cabe dividir también aquí las obras dramáticas mayores en dos grupos: comedias calderonianas frente a *Mitridates*, y hasta qué punto se observa en cada uno el influjo calderoniano o francés. Para resolverla he ido examinando el

sistema métrico de Castillo comparándolo con los sistemas de los dos maestros de la escena del Siglo de Oro: Lope de Vega y Calderón, basándome en el estudio de los mismos que hace Diego Marín en *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*² y, sobre todo, "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón"³, del cual tomo las citas que doy a continuación.

Comedias calderonianas

Según Diego Marín "Una de las diferencias más notorias entre la versificación dramática de Calderón y de Lope es la aplicación que hace aquél de la polimetría, ampliando el uso de unos metros y eliminando otros, de acuerdo con la mayor cohesión y simplificación de su técnica. Es significativo, por ejemplo, el menor número de metros utilizados por Calderón: un promedio de seis en las comedias analizadas aquí, frente a un promedio de ocho metros en 33 comedias de Lope representativas de clases y épocas diferentes".

Castillo, como veremos más detalladamente, hace a semejanza de Calderón una ampliación del uso de ciertos metros, aplicándolos a un mayor número de situaciones dramáticas; pero, en cambio, aumenta el número de metros empleados en cada comedia. Así, utiliza 11 en *Redentor y Conquista* y 12 en *Ingenio y Guerra*.

En progresión descendente, las formas métricas más empleadas por Castillo son:

1. *Romance*: Es el metro preferido por Calderón (Marín: 64% en el total de comedias analizadas, 66% en el total de los autos, aumentando posteriormente hasta alcanzar un 84% en *La divina Filotea*) y fue incrementado por Lope en su última época (43%). En Castillo constituye la base de la versificación como en Calderón, con un 81.1% en *Redentor*, 85.8% en *Ingenio*, 62.8% en *Guerra* y 79.6% en *Conquista*.

Del predominio del romance en Calderón se derivan dos consecuencias principales:

— “la función particular de presentar ‘relaciones’ que le asignara Lope en el *Arte nuevo* deja paso a un uso generalizado para una gran diversidad de situaciones”;

— “la preferencia calderoniana por variar la asonancia en cada escena donde aparece el romance, hasta el punto de que rara vez se repite la misma asonancia en una comedia”.

En relación a la primera, Castillo hace también un empleo generalizado del romance, pero excluyéndolo de pasajes líricos donde utiliza otros metros: décimas o metros italianos. Suele mantener el uso del romance para las relaciones con tres únicas excepciones notables, dos en octavas reales, de las que trataré más adelante, y una en silva de consonantes que es el relato de Solapa a S. Pedro Nolasco y Ramón Folch del suplicio padecido por S. Ramón en Argel⁴; aquí es interesante resaltar que en los tres casos se trata de sucesos previamente actuados ante los espectadores. Y, siguiendo otra tendencia de Calderón señalada por Marín, sus relaciones suelen ser autobiográficas, referidas a una experiencia particular o a la vida pasada del personaje que habla⁵.

En relación a la segunda, si el promedio de asonancias distintas en las comedias de Calderón analizadas por Marín es de 6 ó 7 y el de los autos 3 ó 4; en las obras de Castillo tenemos 12 en *Redentor*, 9 en *Ingenio*, 9 en *Guerra* y 11 en *Conquista*, aunque algunas se repitan dentro de la misma comedia.

Finalmente: “Desde el punto de vista estructural, lo más característico en Calderón es su tendencia, ya iniciada por Lope, a terminar la comedia, y a menudo los dos primeros actos también, en romance, a modo de indicador formal del final próximo, con la consecuencia de que en la escena o escenas últimas el romance viene a servir automáticamente para toda clase de situaciones”. Todas las jornadas de las comedias calderonianas de Castillo y el acto único de *Guerra* acaban en romance⁶.

2. *Redondillas*: La reducción del número de redondillas ante el aumento del romance es otra nota que distingue la versi-

ficación calderoniana, no obstante haberla seguido también Lope en su última época. El porcentaje de redondillas en las comedias analizadas por Marín es de 15%, frente al 9% de los autos. Castillo sigue la pauta marcada por Calderón, pero disminuyendo aún más el uso de redondillas en sus comedias, con un 2.9% en *Redentor*, 5.4% en *Ingenio* y 4.9% en *Conquista*, mientras que en *Guerra* sobrepasa el promedio de los autos calderonianos con un 15%.

En cuanto a la función dramática de las redondillas en Calderón, Marín señala: “Lo característico es que las redondillas se emplean preferentemente para diálogos de tipo conflictivo o tenso, donde los personajes muestran tristeza de ánimo, desventuras amorosas, etc. Con tal función las hallamos en casi todas las comedias (13), pero sólo en uno de los cinco autos, donde la acción no suele suscitar tales conflictos personales. Con alguna menos frecuencia (9 comedias), se emplea también este metro en diálogos ordinarios de tono armonioso y amores felices. La índole privada o pública, grave o cómica, del asunto no determina el uso de redondillas, sirviendo lo mismo para diálogo de personajes nobles que de criados y rústicos. [...] En general, Calderón sigue en su uso de redondillas una praxis semejante a la de Lope⁷”.

En Castillo predominan las redondillas en diálogos de asunto vario, en su mayoría tensos, puestos en boca de amos nobles y criados y en los cuales a veces se intercalan otros metros⁸. La única excepción a esta norma son tres redondillas sueltas, una en *Ingenio*, tras una copla de arte menor, y dos en *Conquista*, una tras una serie de quintillas y otra cantada que es glosada a continuación⁹.

3. *Silva*: Es por su frecuencia el primero entre los metros italianos y el cuarto en el total de los metros empleados por Calderón, a escasa distancia de la décima. Según el cómputo de Marín supone un 7% de la versificación de las comedias y un 3% de la de los autos. En las comedias calderonianas de Castillo

ocupa también el primer lugar entre los metros italianos, pero, en cambio, es el tercero en el total de los metros empleados, a menor distancia de la redondilla, a la que supera en *Redentor* y *Conquista*, y a mayor distancia de la décima, que ocupa aquí el cuarto lugar. Supone el 6.5% de la versificación de *Redentor*, el 3.3% de *Ingenio*, el 3.4% de *Guerra* y el 5.6% de *Conquista*.

Según Marín y Harry W. Hilborn¹⁰, entre los tipos principales de silva Calderón prefiere la combinación de endecasílabos y heptasílabos en pareados, el cual fue mucho menos utilizado por Lope. Toda la silva de Castillo pertenece a dicho tipo, tradicionalmente llamado silva de consonantes.

En relación al uso dado por Calderón a la silva hay cierta disparidad entre los críticos. Hilborn, por ej., tras estudiarlo concluye: "In all this, as stated, broad limits for the use of *silvas* are indicated, and close, definite cataloguing is impracticable. It may safely be said, however, that *silvas* were frequently used by Calderón in passages preparatory to high points of action, for expository, argumentative, or episodical scenes, but not for grand tragedy or singing lyric". En cambio, Marín: "Nuestra conclusión es que no es posible asignar una función especial a este metro, pese a su carácter 'culto'".

Si nos fijamos en el uso dado por Castillo a la silva notaremos, por el contrario, dos aplicaciones principales: para monólogos o soliloquios de quejas y para diálogos de asunto vario¹¹.

4. *Décimas*: En Calderón constituyen un 7.7% del total de las comedias y un 6.6% del de los autos. En Castillo un 3.8% en *Redentor*, 2.3% en *Ingenio*, 4.6% en *Guerra* y 1.3% en *Conquista*.

Según Marín, Lope las empleó principalmente para "soliloquios de quejas de amor y honra" (en este caso conforme a su recomendación en el *Arte nuevo*) y para "diálogos de tipo conflictivo y estilo conceptuoso"; Calderón, en cambio, las extendió a gran variedad de tonos y asuntos, empleándolas más en monólogos que en soliloquios o diálogos.

Castillo utiliza las décimas con mayor amplitud que Lope, pero no parece mostrar las mismas preferencias que Calderón en cuanto a su empleo en monólogos, soliloquios o diálogos. La distribución de este metro en el Ciego es aproximadamente como sigue: en primer lugar, las suele utilizar para quejas (no sólo de amor y honra) en soliloquios o diálogos¹², también aparecen en diálogos de tema diverso intercaladas con otros metros o solas¹³, y, por último, en dos glosas de cuartetas con música y un monólogo fervoroso de S. Ramón¹⁴.

5. *Quintillas*: Las quintillas constituyen el 4.8% de la versificación total de Calderón y, según Marín, esta proporción es similar a la existente en Lope, pues en ambos este metro se hallaba en disminución. En Castillo tenemos un 0.5% en *Redentor*, 1.1% en *Ingenio*, 2.3% en *Guerra* y 2.4% en *Conquista*.

Respecto a su empleo, Marín dice que Calderón diversificó más que Lope sus asuntos sin una clara especialización (contra la opinión de Hilborn¹⁵) y las empleó más en diálogos que en monólogos. Castillo utiliza también las quintillas como metro de diferentes asuntos, y en soliloquios, diálogos o monólogos¹⁶.

En su estudio de las quintillas calderonianas, Hilborn se refiere además a los tipos preferidos por Calderón que son aabba y, sobre todo, ababa (tipos 5 y 1 de la numeración de D.C. Clarke¹⁷), de lo cual no trata Marín. La mayor parte de las quintillas de Castillo pertenecen al tipo 1¹⁸.

6. *Endechas reales*: Constituyen el sexto metro más empleado por Castillo y el segundo entre los metros italianos, superando ligeramente en número a las octavas reales, con un 2.1% en *Redentor*, 0.3% en *Ingenio*, 2.9% en *Guerra* y 0.4% en *Conquista*. Marín no habla de él en su estudio de la versificación calderoniana y faltando otros trabajos similares no dispongo de datos seguros sobre su utilización por Calderón. Sin embargo, el tipo empleado por Castillo (cuartetas asonantadas de 3 heptasílabos y 1 endecasílabo xaxA) es nombrado por Navarro To-

más en su historia de la versificación española entre los metros del Neoclasicismo¹⁹, y esto último hace sospechar que se trata de un rasgo de modernidad en el sistema métrico del Ciego.

Castillo las utiliza preferentemente para quejas de asunto vario, compitiendo en esta aplicación con la silva y las décimas²⁰; en menor medida aparecen con música, y siempre de un tono más culto que el que poseen las cuartetas asonantadas o las seguidillas²¹; finalmente en *Guerra* el Ciego las destina a un parlamento en el que el Hombre da gracias a Dios por haber resistido una tentación²².

7. *Octavas reales*: Comenta Marin: “La *octava real* tiene en Calderón mucha menor frecuencia que en Lope, para quien fue el metro italiano favorito, como lo fue para la comedia del Siglo de Oro en general”. “En Calderón representa sólo el 1,4% de la versificación en las 18 comedias frente a un promedio total de 5% en Lope”. En Castillo su proporción es la siguiente: 0.6% en *Redentor*, 0.2% en *Ingenio*, 2.6% en *Guerra* y 2.0% en *Conquista*, que da una media casi igual a la de Calderón.

Contra lo que sucede con la mayoría de las formas métricas, las octavas reales son utilizadas de un modo menos especializado por Lope que por Calderón. Calderón las destina siempre a “asuntos graves en estilo elevado y más o menos culto, generalmente con altos personajes y eliminando de su función el diálogo ordinario de capa y espada, o el cómico, en los que Lope había aplicado este metro”. Estos “asuntos graves” se dan a conocer mediante diálogos (“en tono factual, pero con fuerte tensión dramática”) o monólogos (“alocuciones encomiásticas o elegíacas en estilo culto y solemne, o comentarios del personaje sobre su propia situación, o ‘relaciones’ de tema público, o bien, con menos frecuencia, casos privados de honra que por intervenir el rey como juez supremo también adquieren relevancia pública”); y no mediante soliloquios para los cuales Calderón, siguiendo nuevamente a Lope en su última época, excluyó las octavas.

Castillo emplea las octavas reales en dos relaciones de especial trascendencia, la primera, en *Redentor*, sobre un caso privado de honra, porque tras ella S. Ramón realiza su mayor milagro: la resurrección de la dama agraviada; la segunda, en *Conquista*, narración por Pedro de Candía de lo sucedido con los indios de Tumbes, porque este hecho será visto por Pizarro en la comedia como un signo divino para llevar adelante la conquista²³. La octava real es además el metro escogido para el diálogo entre el Rey y su prima Rosimunda sobre el peligro corrido por aquél de cacería en *Ingenio*, y para los versos finales de *Guerra* donde cada Virtud en alternancia con la Música hace un elogio del Hombre vencedor²⁴. De acuerdo con lo precedente, estas tres aplicaciones se hallan dentro del uso específico dado a la octava real por Calderón.

8. *Otras formas métricas*: La última forma métrica calderoniana estudiada por Marín son los *sonetos*. Según explica, Calderón los utiliza escasamente (“sólo aparecen en 6 comedias y un auto, y pocas veces hay más de uno en cada obra”) y esto se relaciona con su menor popularidad en el teatro desde mediados del XVII. Castillo debía de sentir cierta debilidad por esta estrofa, ya que si bien sólo emplea un soneto en cada obra no falta en ninguna.

En cuanto a su aplicación, Calderón los destina de un modo más restringido que Lope “a monólogos de tono grave y estilo culto, a menudo en forma paralelistica para dúos amorosos o elogios cortesanos, así como para soliloquios con lamentos de amantes desgraciados o con reflexiones tristes sobre el amor, la vida o el destino”.

Los cuatro sonetos de Castillo se hallan en momentos cumbres de sus obras y presentan el tono grave y estilo culto citados. Dos de ellos son monólogos dirigidos a sendas damas, el primero, en *Ingenio*, es un elogio cortesano que recuerda los poemas de flores de Lupercio Leonardo de Argensola y, para complicar más el enredo, produce el efecto de una declaración amorosa que resulta falsa a la postre; el segundo, en *Conquis-*

ta, es una declaración amorosa real evocada por su protagonista, Rumiñagüi, quien la relata a su amigo Huáscar. Los otros dos sonetos son también monólogos. Con uno de ellos S. Ramón saluda a S. Pedro Nolasco a su llegada al convento de Barcelona en *Redentor*, lo cual hace sobresalir la importancia del momento dado que se trata del primer encuentro directo entre los dos santos; con el otro, en *Guerra*, el Hombre agradece a Dios su auxilio en las tentaciones²⁵.

Entre las restantes formas métricas empleadas por Castillo tienen especial interés los *ovillejos* y el *romance heroico*.

Alberto Sánchez en un artículo titulado "Reminiscencias cervantinas en el teatro de Calderón"²⁶, llama la atención sobre la existencia de *ovillejos* en dos obras dramáticas de Calderón, pero sin dejar clara la frecuencia de este metro en él. Tampoco Navarro Tomás²⁷ o Baehr²⁸ en sus conocidos estudios de la versificación española dan más datos sobre la mayor o menor utilización del ovillejo durante el Siglo de Oro o el Neoclasicismo, y esta escasez de noticias en obras tan bien documentadas parece indicar la rareza de la estrofa.

Sin poder hacer, por tanto, de momento comparaciones fundamentadas, sólo cabe constatar la existencia de ovillejos en tres de las cuatro comedias calderonianas de Castillo y su empleo en ellas para transmitir mensajes supranaturales, sean del cielo o del infierno, a través del diálogo con un hombre²⁹.

El *romance heroico*, aparecido en la segunda mitad del XVII, empezó su auge con el Neoclasicismo. Es uno de los metros predilectos de la épica y el teatro de dicho período, hasta el punto de que gran parte de las tragedias neoclásicas se hallan escritas en él³⁰.

En consonancia con su nombre, Castillo lo emplea en dos monólogos de asunto grave, estilo culto y tono solemne, que son la oración de adoración del Hombre a la Eucaristía en *Guerra* y el parlamento dicho por Hernando de Soto como embajador ante Atahualpa en *Conquista*³¹.

Mitridates

Al hablar del calderonismo del teatro de Castillo denominé a *Mitridates* una tragedia rococó, diciendo que este estilo era definido por José Caso González³² por la conservación de rasgos barrocos junto a otros nuevos de influjo francés. Si en general esto es acertado, en relación a la versificación de *Mitridates* parece más exacto hablar de conservación de rasgos calderonianos e innovaciones métricas, pues la principal manifestación del influjo francés en la versificación del teatro dieciochesco es la monometría o, al menos, una clara tendencia hacia ella³³. Castillo, por el contrario, mantiene cabalmente la polimetría (en su tragedia existen 10 formas métricas distintas), aunque a simple vista desorienta el hecho del menor cambio métrico en la obra por la longitud de las escenas, rasgo este último sí de influjo francés.

Hecha esta aclaración previa, paso a enumerar las diferencias observadas entre la versificación de *Mitridates* y la de las comedias calderonianas de Castillo.

1. La proporción del *romance* ha disminuido notablemente; si antes era el verso predominante sin discusión, ahora se halla a escasa distancia de la *silva*, con sólo un 45.6% del total.

En cuanto a su aplicación, se utiliza en diálogos y monólogos, y entre los monólogos en alguna relación como la de los agüeros sobre el destino de *Mitridates*³⁴, pero no en otras que citaré más adelante. Como en las comedias calderonianas, Castillo suele excluirlo de los pasajes líricos y, a diferencia de aquéllas y por la mayor longitud de las escenas, en su tragedia existen únicamente 4 asonancias distintas.

Por último, sólo uno de los actos de *Mitridates* finaliza en *romance*.

2. La *silva* ha tenido un aumento considerable; de un promedio de 4.7% en las comedias calderonianas ha ascendido a un 34.4% en *Mitridates*. Castillo la emplea aquí también en la combinación *silva* de consonantes, cuya utilización en las tra-

gedias del XVIII se debió a un influjo francés iniciado con la adaptación, hacia 1710, de *Rodogune* de Corneille por el peruano Pedro de Peralta Barnuevo³⁵, lo cual puede explicar la razón del aumento.

Manteniendo su aplicación en las comedias calderonianas, el Ciego utiliza la silva para monólogos o soliloquios de quejas, diálogos de asunto vario (dentro de la poca variedad temática de la obra) y para la relación autobiográfica que hace el propio Mitridates³⁶.

3. Contra lo que cabría esperar dada la progresiva disminución de las *redondillas* en el XVIII, en *Mitridates* se observa un aumento proporcional de la estrofa, con un 9.3% frente al 7% de promedio en las cuatro comedias calderonianas. Sin embargo, aquí hay que considerar que las *redondillas* sólo aparecen una vez en la tragedia³⁷, que es un diálogo tenso de acuerdo con la especialización dada a las *redondillas* por Castillo, y que también fueron empleadas en *La Rodoguna* de Pedro de Peralta Barnuevo, siendo mantenidas más persistentemente en América que en España.

4. La cuarta forma métrica de *Mitridates* es el *romance heroico*, con un 3.4% del total de la versificación, lo cual supone un aumento proporcional considerable teniendo en cuenta el 1.1% de *Guerra* y 1.3% de *Conquista* y su ausencia en *Ingenio* y *Redentor*. Este hecho puede vincularse a la referida popularidad del romance heroico en el XVIII con el Neoclasicismo.

Como en las comedias calderonianas, el Ciego lo utiliza en un pasaje de asunto grave, estilo culto y tono solemne, pero dialogado, que es el que va entre la entrada de Farnacés en escena declarando su propósito de usurpar el trono a Mitridates y la resolución de Estatira y Berenice de tomar el veneno siguiendo el ejemplo de Hipsicracia³⁸.

5. Junto a esta innovación en *Mitridates* se mantienen también las *décimas*, con un 2.5% frente al 3% anterior, no obstante su pérdida de popularidad durante el siglo. Los dos pasa-

jes en que aparecen son soliloquios que tratan principalmente de quejas ante el destino y la cruel voluntad de los dioses, conforme al uso que les dio Castillo en las comedias calderonianas³⁹.

6. Las quintillas, asimismo en decadencia tras el Siglo de Oro, dejan en cambio de emplearse en *Mitridates*, y en su lugar tenemos *octavillas agudas* con un 2%.

La octavilla aguda es una estrofa de origen italiano cuyas primeras manifestaciones documentadas datan de inicios del XVIII, y entre las cuales se hallan las utilizadas por Peralta Barnuevo en *La Rodoguna*. Esta nueva coincidencia entre *Mitridates* y *La Rodoguna* de Peralta Barnuevo puede justificarse fácilmente si se piensa en el paisanaje y la casi coetaneidad de ambos autores.

El incremento de la octavilla aguda se debió a la divulgación en España de los dramas de Metastasio, y fue sobre todo corriente su empleo en composiciones musicales tituladas “cantata”, “aria” o similares. Las octavillas agudas de *Mitridates*⁴⁰ llevan en las acotaciones vecinas o en el mismo texto literario indicaciones expresas sobre su forma cantada y se titulan *Aria* o *Dúo*.

Finalmente, el tipo de octavilla aguda que emplea Castillo es heptasílabo y en todos los casos menos uno con rima abbé - cddé (la excepción es abbé - cdcde). En la tragedia son cantadas únicamente por personajes femeninos y se ubican en momentos de especial tensión dramática, como los finales de los actos I y III en los que sustituyen al romance de las comedias calderonianas.

7. Proporcionalmente las *octavas reales* mantienen la frecuencia anterior (1.3% de promedio) con un 1.6% en *Mitridates*, esta vez de acuerdo con el uso neoclásico puesto que fue la estrofa endecasílabo mejor conservada. De igual manera Castillo mantiene su aplicación, ya que las destina a un pasaje especialmente grave y solemne, como es la entrada de Farnacés

al recinto donde se halla su padre, Mitridates, para declararle su usurpación del trono⁴¹.

8. En relación a las *formas métricas restantes*, en *Mitridates* pueden advertirse varias ausencias notables: endechas reales (pese a su presunta modernidad en Castillo), sonetos (que no faltan en ninguna de las comedias calderonianas del mismo), ovillejos y cuartetas asonantadas. Estas ausencias se suplen con tres formas métricas nuevas que son un *pareado de endecasílabos*, una serie de *endecasílabos* y *heptasílabos sueltos* y un *cuarteto-lira*.

El *pareado de endecasílabos* se empleó en partes dialogadas de las tragedias neoclásicas españolas por influjo del teatro clásico francés. El primer testimonio en Hispanoamérica lo debemos a Peralta Barnuevo en *La Rodoguna*. Castillo lo utiliza brevemente en *Mitridates* en la primera parte de la apoteosis final de Hipsicracia en la que ella se dirige al público y a los actores que la contemplan⁴².

Los *endecasílabos* y *heptasílabos sueltos* y el *cuarteto-lira* fueron también del gusto neoclásico, y aparecen ambos en la tragedia a manera de pausa en pasajes con silva de consonantes⁴³.

Si atendemos ahora a la proporción general del endecasílabo en *Mitridates* frente a otros versos, en especial al octosílabo, cabe resaltar el ingente aumento de aquél (aproximadamente un 40% del total de los versos) en detrimento de éste, lo cual contrasta con la baja proporción del endecasílabo en las comedias calderonianas del Ciego (menos de un 10% del total de los versos). Este es otro rasgo común con el sistema de versificación neoclásico, que viene exigido además por la gravedad y solemnidad que se quiere infundir a la tragedia.

Para acabar el análisis de las formas métricas de esta tragedia, me parece interesante llamar la atención sobre un detalle de su título: *Mitridates, rey del Ponto* es un octosílabo. También los títulos de las cuatro comedias calderonianas de Castillo son octosílabos: *El redentor no nacido* (en su forma abre-

viada), *Todo el ingenio lo allana, Guerra es la vida del hombre, La conquista del Perú*.

Angel Valbuena Prat en *El teatro español en su Siglo de Oro*⁴⁴ comenta que los títulos de las comedias de Calderón solían ser octosílabos, lo que resulta natural tratándose del verso predominante en la dramática del Siglo de Oro. Sin embargo, el hecho no deja de ser significativo si pensamos en los títulos de las tragedias de Corneille o Racine: *Horace, Cinna, Rodegune, Médée, Le Cid; Bajazet, Iphigénie, Phèdre, Athalie, Mithridate...*

2 — Cambios de metro

Volviendo al trabajo de Marín sobre la versificación de Calderón y sus diferencias con la de Lope, en él trata además de la función estructural de los cambios métricos, esto es, de la relación existente entre los cambios de metro y los de la estructura dramática de las obras, en especial de sus escenas.

Dado que en este punto no se observan diferencias tan acusadas entre *Mitridates* y las comedias calderonianas de Castillo, omito aquí la separación hecha anteriormente.

1. *Cambios entre actos*: Según explica Marín, en Lope “lo usual es que el paso de un acto a otro vaya marcado por un cambio métrico” y “las excepciones a esta práctica son mucho mayores en Calderón”. Estas excepciones se dan sobre todo con romance, más empleado por Calderón que por Lope, y Calderón las atenúa cambiando de asonancia. “Tampoco presenta Calderón casos en que la continuidad métrica resulte inexplicable por falta de conexión dramática, como a veces ocurre en Lope”.

La única continuidad métrica entre jornadas en Castillo es de romance y siendo muy frecuente no parece indicar una trabazón especial entre las escenas marginales; además queda atenuada como en Calderón por el cambio de asonancia⁴⁵.

2. *Cambios entre escenas*: Lo primero que hay que advertir aquí es el sentido que da Marín a los términos escena y subescena, el cual difiere del que les damos habitualmente en español. Los define así: Las *escenas* “son secuencias dramáticas completas, terminadas con el mutis de todos los personajes (marcado por la acotación de ‘Vanse’) y con posible cambio de lugar y tiempo. Las *subescenas* son parte integrante de esas secuencias y van marcadas por la salida y entrada de uno o más personajes, sin cambio de lugar ni discontinuidad en la acción”⁴⁶.

Esta distinción es importante, porque mientras que los cambios de escena suelen conllevar cambios métricos, los cambios de subescenas no. Sobre los cambios de escenas dice Marín: “Entre escenas, la práctica más usual es el cambio de metro que resalta el cambio de situación, lugar y, sobre todo, personajes, tras quedar el escenario momentáneamente vacío”. Esta práctica es seguida tanto por Lope como por Calderón, pero en Calderón el número de excepciones es más elevado.

Sobre las excepciones de Calderón al cambio métrico entre escenas, Marín hace notar asimismo lo siguiente:

— si se deben a la continuación del romance, la transición está generalmente marcada por un cambio de asonancia;

— cuando no sucede lo anterior, la excepción puede ser explicada como un modo de subrayar cierta conexión entre escenas (la que falta a veces en las excepciones de Lope);

— en ocasiones la continuidad métrica entre escenas es sólo aparente, ya que el cambio métrico se realiza poco antes de dar fin a una escena a modo de anticipación del metro siguiente.

Castillo realiza los cambios métricos entre escenas (siguiendo la terminología de Marín) tal como los hacían Lope y Calderón. La división de *Escenas* que hay en el ms. de *Mitridates* (subescenas de Marín) y de la que carecen sus comedias calderonianas, no impide que los cambios métricos en la tragedia se hagan según el criterio anterior⁴⁷.

Esta práctica general se ve alterada por bastantes excepcio-

nes, algunas de las cuales pueden ser explicadas como las de Calderón:

— el cambio de escenas se marca a veces por un cambio de asonancia en el romance⁴⁸;

— otras veces la carencia de cambio métrico entre escenas es un recurso para resaltar cierta conexión en ellas, principalmente su simultaneidad⁴⁹;

— en algunas escenas hay anticipaciones de los metros siguientes⁵⁰.

3. *Cambios dentro de una misma escena*: Según sigue exponiendo Marín, si la división de escenas (y no la de subescenas) es la que determina primordialmente el cambio de metro, lo lógico será encontrar un solo metro para cada escena; sin embargo, tanto en Lope como en Calderón hallamos escenas con cambios métricos internos. Estos cambios, más abundantes en Lope que en Calderón, suelen responder en ambos a los siguientes motivos:

“1) Marcar la entrada de uno o más personajes adicionales y una nueva fase en el desarrollo de la acción dentro de la misma secuencia. A veces, tales personajes estaban ya presentes pero al paño, ocultándose de los otros, y el cambio métrico señala su incorporación ‘visible’ a la escena.

2) Informar sobre una acción pasada con un monólogo, o sobre la situación presente con un comentario dialogado.

3) Destacar un cambio de nivel dramático, como es la transición de un asunto público a un asunto privado, de la trama principal a la secundaria; o bien un cambio en la actitud de algún personaje tras un suceso grave.

4) Destacar contrastes de nivel dramático y estilístico dentro de la misma secuencia, como entre el diálogo cortesano y el burlesco con criados, o entre el diálogo ordinario y un pasaje lírico con dúo amoroso, quejas de amante, etc.”.

Por otra parte, en Calderón estos cambios son más numerosos en los autos que en las comedias, y en los dos casos dismi-

nuyen antes de finalizar cada acto por la mencionada tendencia a hacerlo en romance.

En Castillo son asimismo abundantes los cambios métricos dentro de una escena y pueden aducirse los mismos motivos que en Lope y Calderón. Puesto que ya he hablado de la especialización dada a cada forma métrica por el Ciego, creo innecesario volverla a repetir aquí.

Igualmente he tratado ya de la preferencia de Castillo, siguiendo a Calderón, por terminar las jornadas en romance, aplicándolo de un modo más indiferenciado. También se observa en *Guerra* un número más elevado de cambios métricos dentro de cada escena, lo que hace que sean muy cortas las series de versos con continuidad métrica y confiere al auto una notable agilidad en la versificación.

Dejando momentáneamente al margen el orden establecido y para acabar el análisis de la versificación de las obras dramáticas mayores del Ciego, pienso que es interesante hacer notar ciertos contrastes estilísticos en el uso de las formas métricas que van más allá del ámbito de la escena. Doy tres ejemplos:

— En *Ingenio* existen dos escenas paralelas de encuentros en la selva entre Flérída y Enrique; en la primera desean mostrarse “discretos” y se hablan mutuamente con décimas, en la segunda, en cambio, consideran oportuno aparentar villanía y se hablan en romance⁵¹.

— También en *Ingenio* ofrecen un contraste notable las escenas en las que interviene el Rey; quitando su primera aparición de caza en la selva, otra en la que escucha una relación autobiográfica de Carlos y en los finales de las jornadas II y III, las cuatro en romance, en el resto se observa una bipartición entre las escenas en las que se muestra con la dignidad que le es propia (y aquí se incluye su primera declaración a Flérída “con buenas maneras”), que están en metros cultos, y aquellas otras en las que aparece cegado por su pasión amorosa, que están en romance⁵².

— Por último, en *Guerra* el contraste se establece sobre todo entre los ataques del Mundo, el Demonio y los Vicios, que están en romance, y las oraciones del Hombre a Dios, que están en metros cultos⁵³.

b) *Obras dramáticas menores*

1 — *Loas*

Aquí es más difícil establecer comparaciones por la escasez de estudios sobre el tema⁵⁴, por ello me limitaré a señalar las principales características de la versificación de las dos loas de Castillo:

— En ambas se sigue el mismo esquema general que consiste en la alternancia de metros, uno mantenido de modo constante (romance e-o o cuartetos asonantados de hexasílabos) y otros variados, en su mayoría cultos, que se intercalan en aquél⁵⁵. De igual manera se alternan en ambas los versos recitados por los personajes y los cantados por la Música.

— En ambas la forma métrica predominante es el romance, que en *Loa-conquista* alarga enormemente la pieza al servir para la relación de un caso ejemplar⁵⁶: la prueba de la nobleza de la Nación Peruana y de su vinculación con Europa.

— Las dos empiezan con serventesios formados por decasílabos dactílicos⁵⁷ de rima asonante o consonante y dodecasílabos.

2 — *Entremeses*

Tanto *Entremés-viejo* como *Entremés-justicia* siguen el esquema común de la versificación del género acuñado por Luis Quiñones de Benavente, su más célebre expositor en el Siglo de Oro: un pasaje de silva o endecasílabos, otro en romance y una cancioncilla final en seguidillas⁵⁸.

Las diferencias entre Benavente y Castillo estriban en el empleo que suele hacer aquél de la silva de endecasílabos y heptasílabos mezclados sin ningún orden determinado y rimados oca-

sionalmente en pares y seguidillas simples de 4 versos, frente al empleo de éste de silva de consonantes (tipo preferido por Calderón⁵⁹) y seguidillas compuestas (más modernas⁶⁰).

En el uso que hace Castillo de la silva de consonantes cabe destacar también su aumento, pues mientras que en *Entremés-viejo*, más antiguo, representa únicamente un 7.4% ante el 84.6% del romance, en *Entremés-justicia* hallamos la distribución inversa con un 89.1% de la silva y 1.7% del romance.

3 — *Sainete*

Primeramente hay que señalar que el título no corresponde a lo que solemos entender hoy en día recordando a don Ramón de la Cruz, sino que durante el siglo XVII fue un nombre genérico aplicado a distintas piezas dramáticas cortas y en la primera mitad del XVIII principalmente a los bailes tal como lo define, por ej., el *Diccionario de Autoridades*⁶¹.

En este caso Castillo designa con él un baile entremesado, esto es, un baile en el que intervienen baile, canto y recitación, tipo creado por Quiñones de Benavente y al que llamó en la *Jocoseria* "entremés cantado" a diferencia de sus entremeses exclusivamente recitados.

Un rasgo característico de la versificación de los entremeses cantados de Benavente es el frecuente cambio de formas métricas de acuerdo con la música y el enlace entre ellas mediante la rima. Castillo sigue esta técnica en su *Sainete* donde, manteniendo una misma rima a-a, alterna el romance, como metro predominante, con un cuarteto arromanzado de decasílabos dactílicos y dodecasílabos que se repite tres veces y seguidillas en su mayoría simples. Es de notar que, al igual que en sus loas, el Ciego inicia la obra con una estrofa compuesta por decasílabos dactílicos y dodecasílabos.

4 — *Introducción y Fin de fiesta*

Ambos muy breves; la *Introducción* está enteramente en romance con una misma asonancia y el *Fin de fiesta* mitad en ro-

mance, mitad en seguidillas compuestas por el baile con que solían concluir estas obritas⁶².

Conclusión

1) Castillo muestra en sus obras dramáticas un notable dominio de la versificación. Tanto en las mayores como en las menores se pueden reconocer modelos en el uso de las formas métricas, que son Calderón de la Barca y Quiñones de Benavente; sin embargo, la imitación de Castillo no es absoluta sino que a partir de ella se distingue un sistema métrico particular.

2) Por su versificación las obras dramáticas mayores pueden dividirse también en los dos grupos vistos anteriormente: obras calderonianas frente a *Mitridates*, y aquí la diferencia entre ambos estriba en las innovaciones métricas de gusto neoclásico que hay en la tragedia.

3.2.2 Rasgos autóctonos

Una vía para caracterizar las obras dramáticas de Castillo es rastrear los rasgos autóctonos que hayan quedado recogidos en ellas. De acuerdo con lo advertido al empezar este capítulo no serán muchos, pero sí los suficientes para determinar que dichas obras fueron escritas por un autor barroco peruano y no español o de otro país de Hispanoamérica¹.

Dejando de lado los rasgos lingüísticos locales: seseo, probable yeísmo, peruanismos, etc. cuyo corpus analizo en mi edición del teatro de Castillo, el origen geográfico de este escritor se revela, sobre todo, en:

— la riqueza del chapín de Flérída en *Ingenio*, que concuerda con la conocida fama de las limeñas por su lujo en el vestir²;

— la disputa en torno a la nobleza de la Nación Peruana y su unión con Europa en *Loa-conquista*, en la que se pone como argumento el casamiento entre doña Beatriz Clara Coya, princesa incaica, y don Martín García Oñez de Loyola, conquistador español³;

— el conocimiento que muestra el Ciego del tema de *Conquista*, que resultaría extraño si no fuese natural del Perú⁴;

— los personajes de los entremeses, en especial de *Entremés-justicia*, que son las obras dramáticas de Castillo en las que el costumbrismo es mayor⁵.

3.2.3. NOTAS

1 Véanse, por ej., A.G. Reichenberger: "The uniqueness of the 'comedia' ", en *Hispanic Review*, vol. XXVII, 1959, ps. 303-316, donde poco antes de finalizar dice: "It is this aspect of the *comedia* as the product of a collective spirit which causes the vexing problems of authorship, of definition of individual style, of various versions of the same plot under the same or a different title, variants in the text, etc."; o Ch. V. Aubrun: *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968, donde expresa algo similar: "Raras son las obras maestras universalmente reconocidas: *Fuenteovejuna*, de Lope; *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, de Calderón. El escritor, atraído por la musa venal de las taquillas, era demasiado gran señor para tratarla con miramientos. Claro está que cada cual trataba el asunto a su aire, pero siempre en forma expeditiva, refugiándose tras la careta siempre idéntica de 'un ingenio de esta corte' y con la misma voz de carnaval. ¿Quién podría, pues, reconocer con seguridad cada uno de los rostros? Para atribuir con seguridad la mayor parte de las obras habría que recurrir a menudo a alusiones escapadas de la pluma, a manías de estilo y a *tics* singulares que apenas colorean la expresión, pero que no afectan ni a la estructura ni a la calidad del drama. Y, además, estos destajistas del teatro escribían demasiado y demasiado de prisa" (p. 113). La opinión de Reichenberger en el artículo citado fue discutida por E. Bentley en "The universality of the 'comedia' ", al que contestó Reichenberger reafirmando su opinión con "The uniqueness of the 'comedia'"; estos dos últimos artículos fueron publicados en *Hispanic Review*, vol. XXXVIII, 1970, ps. 147-173.

3.2.1. VERSIFICACION

1 Por ej., los casos de rima asonante o consonante simulada en *Guerra* son vs. 146 e-u/romance e-o, 334-336 -iso/-ito en una serie de redondillas; en *Conquista* vs. 1574, 1656, 1672, 1698 a-i/romance a-e, 3805, 3815 i-u/romance i-o; en *Mitridates y Entremés-justicia* ninguno, etc. No considero rima consonante simulada la que se explica por seseo.

2 Valencia, Castalia, 1968.

3 Versión extensa de una comunicación presentada al *Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, junio de 1981. Obtuve una copia de la comunicación aún inédita gracias a la amabilidad del Dr. Marín que me dio su autorización; ha sido publicada posteriormente en *Segismundo*, XVI, 1982, ps. 95-113. En mi exposición procuro seguir el orden de este trabajo con el fin de facilitar la comprobación de los datos.

4 *Redentor* vs. 3075-3121.

5 Las principales relaciones en romance de las comedias calderonianas de Castillo son: *Redentor* vs. 1671-2209, S. Ramón relata a S. Pedro Nolasco su vida pasada; *Ingenio* vs. 672-741, Carlos relata al Rey su pasado y 1250-1369, Enrique relata a Carlos su enamoramiento al ver a Flérída en el bosque; *Conquista* vs. 719-821, Rumiñagüi relata a Huáscar cómo se enamoró de Huacolda al verla en el jardín de los Incas (de gran belleza, en la relación se intercala un soneto dirigido por Rumiñagüi a Huacolda).

6 Aunque en el ms. de Madrid faltan las ps. 237-240 e *Ingenio* queda inconclusa, nada hace pensar que la última jornada de esta comedia haya sido una excepción.

7 Contra lo que recomienda en el *Arte nuevo de hacer comedias*: uso especializado de redondillas para "cosas de amor"; pero, como explica más extensamente Marín en su estudio de la métrica lopesca, muchas veces Lope no se atiene a sus propias recomendaciones.

8 En las comedias de Castillo tenemos (todos diálogos): *Redentor* vs. 657-688, despedida de S. Ramón y Solapa camino de la hacienda; 2210-2265, entre Fr. Raimundo Blanes, S. Pedro Nolasco y Solapa en elogio de S. Ramón; 2672-2691, entre el Vizconde y Ramón Folch, su hijo, sobre cómo le ha ido como discípulo de S. Ramón. *Ingenio* vs. 582-611, entre Carlos y Celio sobre la averiguación de la dueña del retrato a quien busca Carlos (intercaladas con décimas); 1512-1579, entre Carlos y Celio sobre la posibilidad o no de que Rosimunda deje de amar a Enrique y empiece a amar a Carlos (intercaladas con décimas); 2327-2453, 1) Flérída habla con Lizarda y le dice que extraña a su padre, 2) el Rey se declara por primera vez a Flérída ante el público y quejas de Enrique por la declaración del Rey que observa al paño (con dos coplas de arte menor intercaladas); 3344-3371, 1) Rosimunda pide a Flérída que averigüe a qué dama noble ama Enrique por si es ella, 2) el Rey envía a Enrique a la guerra. *Guerra* vs. 301-392, empieza el ataque del Mal genio y el Pensamiento al Hombre; 1319-1506, 1) el

Hombre manifiesta a la Razón su propósito de ir a orar, 2) el Mundo y el Mal genio traman contra el Hombre, 3) entre el Hombre y el Mal genio a sus pies en actitud de adorarlo; 1739-1802, razonamiento del Hombre ante la tentación que lo intimida a acercarse a la Eucaristía observado por el Buen genio y el Mal genio en disputa (se intercalan ovillos que canta una Música a manera de respuesta al razonamiento del Hombre). *Conquista* vs. 531-574, entre Rumiñagüi y Huáscar sobre el "confuso sentimiento" que atormenta a este último; 1903-2038, entre Titu que finge ser Rumiñagüi y Mama Huaco, después también con Atahuapa y Culliscacha.

9 Vs. 1844-1847; 475-478 y 483-486.

10 "Calderón's 'silvas' ", publicado inicialmente en *PMLA* 58, 1943, ps. 122-148; después en *Calderón de la Barca*, Darmstadt, Herausgegeben von Hans Flasche, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, ps. 152-180. Hilborn define el tipo más usado por Calderón como "long and short lines mixed irregularly, all rimed in pairs".

11 Silva para quejas: *Redentor* vs. 3054-3063, de Ramón Folch a S. Pedro Nolasco al enterarse del suplicio de S. Ramón; *Ingenio* vs. 624-645, de Enrique, Rosimunda y Laura enamorados en sendos apartes y 1580-1609, de Carlos por su desdichado amor hacia Rosimunda antes de quedarse dormido; *Guerra* vs. 1661-1694, del Mal genio al no vencer al Hombre; *Conquista* vs. 2735-2770, de Huáscar "como en prisión". Silva para diálogos: *Redentor* vs. 985-1048, tentación del Demonio disfrazado de pastor a S. Ramón en la hacienda y 1559-1662, 1) se introduce la historia de Fisberto y Flora, Fisberto muestra sus celos desmedidos, 2) entre S. Ramón, Solapa y Nolasco sobre cómo les va a los dos primeros de religiosos; *Ingenio* vs. 2910-2987, escena nocturna de Carlos y el Rey en busca de Rosimunda y Flérida; *Guerra* vs. 153-192, entrada del Hombre al mundo y diálogo entre la Razón, el Hombre y el Mundo; *Conquista* vs. 270-297, entre Huacolda y Culliscacha en el que éste le reprocha el haberla encontrado en brazos de Rumiñagüi, 1428-1492, 1) entre Pizarro y Almagro sobre la preparación de la conquista, 2) entre Huáscar y Rumiñagüi y 2771-2858, 1) entre Pizarro y sus compañeros, 2) entre Atahualpa y Titu.

12 *Redentor* vs. 73-132, quejas del Demonio por la santidad de S. Ramón; 2756-2775, queja de Ramón Folch al enterarse de la necesaria partida de S. Ramón a Roma y respuesta del último; 3249-3258, queja de Flora presintiendo su inminente desgracia. *Ingenio* vs. 876-885, queja de Rosimunda a Cupido por la desazón que provoca en ella y 3529-3538, queja amorosa de Carlos quien dice que no lo aflige la prisión sino la pasión que siente por Rosimunda y contestación de Celio.

13 *Ingenio* vs. 448-467 y 502-511, primer encuentro de Enrique y Flérida en la selva en el que ambos se muestran "discretos" hablándose con décimas (intercaladas en el romance); 572-581, 594-603 y 1544-1563, entre Carlos y Celio sobre Rosimunda (intercaladas en rondallas). *Guerra* vs. 1-50, inicio del auto (ésta es una de las notas que lo asemejan a *El gran teatro del mundo* de Calderón) con el diálogo Hombre-Criador; 1269-1318, entre el Hombre y la Razón en el que el Hombre la ensalza. *Conquista* vs. 146-155, final del diálogo amoroso entre Rumiñagüi y Huacolda en las afueras del templo.

14 *Redentor* vs. 2998-3037 y *Conquista* vs. 30-69; *Redentor* vs. 2874-2883.

15 "Calderón's quintillas", en *Hispanic Review*, XVI, 1948, ps. 301-310.

16 *Redentor* vs. 735-754, parte del suceso burlesco entre el Villano y Solapa, soliloquios; *Ingenio* vs. 886-915, Carlos y Enrique se enteran escondidos de que Rosimunda está enamorada al hablar ella con su criada, diálogo y 3464-3478, aparte de Flérida tras marcharse Enrique y haberle referido que parte a la guerra por orden del Rey, no es una queja amorosa sino un raciocinio desapasionado sobre la propia situación, soliloquio; *Guerra* vs. 707-756, quejas de la Invidia por el amor que tiene Dios al hombre, soliloquio; *Conquista* vs. 420-474, diálogo entre Rumiñagüi y Llopanguillo sobre el mal de amor de Rumiñagüi y 491-530, quintillas dispuestas en coplas reales que glosan la rondalla que comienza "Mi confuso sentimiento", monólogo de Huáscar.

17 "Sobre la quintilla", en *Revista de Filología Española*, XX, 1933, ps. 288-295.

18 Hay que tener también en cuenta que este tipo fue el más común durante el Siglo de Oro; cfr. T. Navarro Tomás: *Métrica española*, Syracuse-New York, Syracuse University Press, 1956, p. 248.

19 Op. cit., ps. 318-319.

20 *Redentor* vs. 2348-2415, 1) de S. Ramón orando a Cristo por no haber recibido la gracia del martirio, 2) del Demonio por la petición de S. Ramón y 3553-3560, de Ramón Folch ante la noticia de la gravedad y próxima muerte de S. Ramón; *Ingenio* vs. 3563-3574, de Flérida por la ausencia de Enrique que está en la guerra; *Conquista* vs. 1198-1209 y 1218-1221, de Mama Huaco enamorada porque ella permanece en Quito mientras Rumiñagüi está en el Cuzco. Resumiendo, para las quejas (de asunto vario) Castillo emplea: silva (1/3), décimas (1/3), endechas reales y otros metros (1/3).

21 *Guerra* vs. 533-536 y 2069-2072. También con música en *Loa-elección y Loa-conquista*.

22 Vs. 1507-1562.

23 Vs. 3287-3310 y 2265-2344.

24 Vs. 616-623 y 2049-2056, 2061-2068, 2073-2080, 2085-2092, 2097-2104, 2109-2116, 2121-2128.

25 Vs. 1004-1017, 803-816, 1501-1514 y 485-498.

26 En *Anales Cervantinos*, t. VI, 1957, ps. 262-270.

27 Op. cit.

28 *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.

29 Los ovillejos se encuentran en *Redentor* vs. 1369-1388, *Gue-rra* vs. 1747-1756 y 1769-1778 y *Conquista* vs. 316-355. Anteriormente traté del empleo de la música que acompaña parte de los ovillejos como rasgo calderoniano de la técnica teatral de Castillo.

30 Véanse Navarro Tomás y R. Baehr, op. cit. Para su uso en la tragedia neoclásica véanse además J.A. Cook: "Neo-classic tragedy", en *Neo-classic Drama in Spain*, Westport-Connecticut, Greenwood Press, 1974, ps. 278-311 y R. Benítez Claros: "La tragedia neoclásica española", en *Visión de la Literatura Española*, Madrid, Rialp, 1963, ps. 157-198.

31 Vs. 1695-1714 y 1725-1728; 3298-3349. En las comedias de Castillo analizadas se emplean además dos *seguidillas* compuestas y una simple en canciones de villanos (*Redentor* vs. 689-702 e *Ingenio* vs. 106-109, de la modernidad de la preferencia por la seguidilla compuesta trataré más adelante); *cuartetos asonantados*, casi siempre con música, de octosílabos o de hexasílabos y heptasílabos (*Redentor* vs. 1049-1052, 1079-1082, 2994-2997, 3122-3125, 3206-3216, *Ingenio* vs. 3575-3578 y 3581-3584, *Guerra* vs. 145-152, 431-434, 663-666, 673-676, 1893-1896, 2057-2060, 2081-2084, 2093-2096, 2105-2108, 2117-2120, 2129-2132, *Conquista* vs. 1-4, 5-8, 29 con indicación de etc., 479-482, 487-490, 2227-2230, 2231-2234, 2247-2250); *coplas de arte menor* (*Ingenio* vs. 1836-1843 y 2359-2373); *sextetos-lira* (*Guerra* vs. 277-300); un *serventesio* (*Ingenio* vs. 612-615).

32 En "Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII", en *Cuadernos de la Cátedra Feijoo* n° 22, 1970, ps. 7-29.

33 Caso González, en el artículo citado, pone como ejemplos de teatro rococó *La petimetra* de Nicolás Fernández de Moratín, escrita hacia 1760, en la que la tendencia hacia la monometría se manifiesta en el uso de romance octosílabo y redondillas como metros únicos de toda la obra, o la *Hormesinda* del mismo autor, estrenada hacia 1770, en la que se emplea exclusivamente la silva. Al hablar del uso del romance heroico en las comedias calderonianas de Castillo mencioné su predominio en las tragedias neoclásicas donde se utiliza con exclusividad.

Luzán en su *Poética* (1737), cuyas opiniones parece seguir el Ciego en *Mitridates*, sostiene el uso del verso en la tragedia y de prosa o verso en la comedia, admite el empleo de la rima especialmente en la tragedia, y manifiesta su preferencia por la combinación de heptasílabos y endecasílabos en el drama en general; pero no condena la polimetría del teatro español. (Véase, sobre todo, libro III, cap. XI: "De la sentencia y de la locución de la tragedia", ps. 388-391 de la ed. de Madrid, Cátedra, 1974).

34 Vs. 738-839. En *Mitridates* están en romance los vs. 356-535, 564-1051, 1306-1317, 1502-1561, 1638-1705, 1823-1832 y 1873-1952. Dada la verbosidad con que se expresan los personajes de la tragedia, a veces es difícil discernir si se trata de un diálogo o de monólogos alternos.

35 Los datos presentados aquí sobre la versificación española durante el Neoclasicismo proceden fundamentalmente de los estudios de T. Navarro Tomás y R. Baehr citados anteriormente (notas 18 y 28).

36 Vs. 1-355, 546-555, 1052-1105, 1110-1305, 1562-1619 y 1626-1629.

37 Vs. 1318-1501.

38 Vs. 1738-1805.

39 Vs. 536-545 y 1833-1872.

40 Vs. 556-563, 1630-1637, 1806-1822, 1961-1968.

41 Vs. 1706-1737.

42 Vs. 1953-1960.

43 Vs. 1620-1625 y 1106-1109.

44 Barcelona, Planeta, 1969, p. 275, n. 25.

45 En los fines y principios entre jornadas tenemos: *Redentor* (todos en romance) e-a/i-o, i-o/a-a; *Ingenio* (todos en romance menos

uno) i-o/o, e-o/redondillas; *Conquista* (todos en romance) o/e-o, a-a/i-a; *Mitridates* octavilla aguda/romance e-a, romance e-a/redondillas.

46 En su trabajo monográfico sobre la versificación de Lope de Vega, Marín definía de un modo algo distinto la escena; vale la pena constatar la diferencia: "Sin deseo de complicar las cosas, consideramos necesario hacer una distinción en la estructura formal de la comedia entre 'escenas' y 'subescenas' [...]. Como es sabido, Lope acostumbraba a marcar con una línea horizontal rubricada los finales de escena propiamente dicha (en el sentido anglo-sajón), o sea las mutaciones escénicas con cambio completo de lugar o de asunto y personajes; mientras que la mera entrada y salida de personajes (las subescenas) no representan una división estructural en sí, a menos que impliquen una transición en el desarrollo de la acción". P.9.

47 Téngase en cuenta que ésta es la norma general en teatro cuando se hace la división de escenas de acuerdo con el sentido tradicional de la palabra, esto es, por la entrada o salida de personajes.

48 Ejs.: *Redentor* vs. 133-656, 1083-1330, 2692-2755, 2776-2873, 3311-3552; *Ingenio* vs. 2454-2909, 3144-3343, 3539-3562, 3585-3897; *Guerra* vs. 757-1038; *Conquista* vs. 356-419, 866-1165, 1493-1902, 2345-2734, 2859-3297, 3350-3835. En *Mitridates*, al ser más largas las escenas y más escaso el romance no se da.

49 Ejs. de escenas simultáneas o posiblemente simultáneas en un mismo metro: *Redentor*, vs. 1559-1662, 1) se introduce la historia de Fisberto y Flora, 2) diálogo entre S. Ramón, Nolasco y Solapa en el convento; 2912-2993, 1) Nolasco y Blanes hablan de S. Ramón ausente en la redención, 2) Solapa contempla el martirio de S. Ramón en la redención; 3217-3286, 1) diálogo entre S. Ramón, Solapa y Bas en el convento, 2) segunda intervención de Fisberto y Flora con la muerte de ésta, 3) S. Ramón y Solapa en el convento. *Ingenio* vs. 3344-3371, 1) Rosimunda pide a Flérída que averigüe a qué dama noble ama Enrique, 2) el Rey manda a Enrique que vaya a la guerra; 3479-3540, 1) Flérída pide a Rosimunda que la deje marcharse de palacio, 2) Carlos y Celio hablan en la prisión. *Conquista* vs. 1428-1492, 1) Pizarro y Almagro hablan sobre la preparación de la conquista, 2) diálogo entre Huáscar y Rumiñagüi en el Cuzco; 1493-1702, 1) Atahualpa recibe la embajada de Huáscar en Quito, 2) episodio de los trece del gallo, 3) Huáscar y Rumiñagüi hablan sobre el resultado de la embajada a Quito en el Cuzco; 1703-1820, 1) Francisco Pizarro y Hernando hablan de las dificultades de la conquista, 2) Titu y Atahualpa hablan en Quito sobre el ardid con que vencerán a Huáscar; 2345-2442, 1) Pizarro

reflexiona sobre lo sucedido a Pedro de Candía en Tumbes, 2) Atahualpa, Titu y Rumiñagüi hablan en Cuzco; 2735-2858, 1) quejas de Huáscar "como en prisión", 2) salen Pizarro y sus compañeros diciendo su propósito de ir en busca del Inca, 3) hablan Atahualpa y Titu en Cuzco. No he encontrado ejemplos en *Guerra y Mitridates*, lo que puede explicarse por la unidad de acción del auto sacramental y la tragedia rococó.

50 Ejs.: *Redentor* vs. 133-426, 1053-1078; *Guerra* 1319-1506.

51 Vs. 390-511 y 1848-2009.

52 Vs. 248-293, 672-851, 2273-2326, 3721-3897; 612-623 (serventesio y octava real), 640-643 (silva de consonantes), 2345-2441 (redondillas), 2920-2987 (silva de consonantes); 2576-2723, 2852-2895, 2988-3143.

53 Las principales oraciones del Hombre a Dios en el auto están en los vs. 277-300 (sextetos-lira), 485-498 (soneto), 1507-1562 (endechas reales), 1695-1714 y 1725-1728 (romance heroico).

54 El estudio de J.L. Flechniakoska: *La Loa*, Madrid, Sociedad General Española de Librería S.A., 1975, abarca el género desde sus orígenes hasta la primera mitad del XVII, excluyendo las loas de Quiñones de Benavente y Calderón por considerarlas derivaciones del género y no propiamente manifestaciones de él; en cuanto a la versificación, se limita a decir que la forma métrica predominante en la loa es el romance. E. Cotarelo y Mori en la "Introducción General" de su *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácara y Mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*, en "Nueva Biblioteca de Autores Españoles", vol. 17, Madrid, Casa Editorial Bailly // Baillié-re, 1911, divide las loas según sus asuntos y describe numerosos ejemplos de ellas, pero sin referirse a su versificación. Recientemente ha sido publicado *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, C.S.I.C., 1983, Anejos de la revista *Segismundo* 5 (reseña en *Segismundo*, XVII, 1983, ps. 273-277), que no he llegado a consultar.

55 Esta alternancia de metros en las loas la encontramos también en las que se recogen en la *Jocoseria* de Quiñones de Benavente. Véase al respecto H.E. Bergman: *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, cap. VI: "Métrica".

56 En su estudio de la versificación calderoniana (véase la nota 3 de este punto), Marín señala esta función como una de las propias del romance en dicho dramaturgo.

57 Los tratados de versificación española de T. Navarro Tomás y R. Baehr recuerdan que este verso tuvo entre sus principales cultivadores a Sor Juana Inés de la Cruz; H.E. Bergman, en op. cit., indica también la preferencia de Quiñones de Benavente por él.

58 Los datos de la versificación de Quiñones de Benavente proceden del trabajo citado de Hannah Bergman.

59 K.R. Scholberg en "Las obras cortas de Calderón", *Clavileño*, 25, 1954, ps. 13-19, dice lo siguiente sobre la versificación de los entremeses de Calderón: "En los diez entremeses estudiados aquí, Calderón sólo empleó dos tipos de versificación (dejando aparte las canciones esparcidas por las obras): primero, endecasílabos pareados, con unos versos de siete sílabas y algún que otro verso suelto; y segundo, romances octosílabos. Todos empiezan con los endecasílabos y terminan con romances, exceptuando *Don Pegote*, que está todo escrito en endecasílabos. La mayoría de las canciones son de versos de siete (o siete y cinco) sílabas, o con asonancia en los versos pares o con rima irregular". La observación de Scholberg se ve corroborada por E. Rodríguez y A. Tordera en la "Introducción" a su ed. de *Entremeses, jácara y mojigangas* de Calderón de la Barca, Madrid, Castalia, 1983, ps. 26-30. En el citado *Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, junio de 1981), Ch. Leselbaum presentó la comunicación "Los entremeses de Calderón: edición y clasificación", que no he podido consultar.

60 Además de los estudios de Navarro Tomás y Baehr, para la historia de la seguidilla puede verse P. Henríquez Ureña: *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, Publicaciones de la "Revista de Filología Española", 21933.

61 Véase al respecto E. Cotarelo Mori, op. cit., ps. CXXXVIII-CXLIII, CLXIV y CLXXXIII y ss.. Cotarelo no hace apreciaciones generales sobre la versificación del género.

62 Id., ps. CCCV-CCCVIII.

3.2.2. RASGOS AUTOCTONOS

1 Emilio Carilla en *La literatura barroca en Hispanoamérica*, New York, Anaya, Imp. en Artes Gráficas Ibarra-Madrid, 1972, ps. 105-106: "Volviendo al fenómeno exclusivamente literario, es indudable que la época barroca no aparece la más adecuada, en principio, como para rastrear en ella inconfundibles o nutridas señales de ameri-

canismo. En primer lugar, por el momento, marcado por la dependencia política, por la condición social, y hasta la raza del escritor. No menos, por rasgos esenciales de la propia época cultural, que no lo favorece. Además, conviene tener presente la abundancia de la obra lírica (por causas que hemos procurado explicar).

Sobre esta base, es preciso no abultar exigencias, ni pretender lo que —más justificadamente— se dará en el siglo XIX. Lo aconsejable es aplicar un concepto más bien flexible y procurar descubrir señales no siempre firmes, pero que pesan en el conjunto. En este sentido hay múltiples testimonios, que es menester captar como corresponde. Testimonios que apuntan, en alguna medida, a cosas, sentimientos, costumbres, tipos humanos y nombres de lugares donde las obras nacen, y que indican precisamente ese origen". Véase, también de Carilla, *Hispanoamérica y su expresión literaria. Caminos del americanismo*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969.

2 Con la escena del supuesto hurto del chapín al que se llama *alhaja* concluye la comedia (vs. 3846-3897). Sobre el atuendo de las limeñas adineradas en tiempo de Castillo refiere, por ej., José de la Riva-Agüero en "Sociedad y Literatura limeñas en el siglo XVIII" (en *Obras completas*, vol. II, Lima, Publicaciones del Instituto Riva-Agüero de la Universidad Católica de Lima, 1962, ps. 325-326): "Por más que la decadencia del Potosí, la desorganización del comercio de galeones, y la definitiva segregación de Panamá y Quito en 1739, disminuyeran los recursos, seguían las mujeres limeñas en su lujo proverbial. La ropa blanca se componía sólo de encajes porque la tela aun finísima, no entraba sino en parte mínima. *El calzado, muy ajustado y breve, llevaba hebillas de diamantes y pedrería*. Se ponían en la cabeza tembleques de diamantes; en el cuello, rosarios y cruces de perlas; y un sinnúmero de perlas y diamantes, en manillas y tumbagas. Para vestirse de gala, consumían el capital de la familia. Todavía en 1760, después de máximas calamidades, afirmaba de los limeños el Padre Ribera: 'El brillo y lucimiento del ropaje es, el feble de este país' ". El subrayado es mío.

3 Vs. 98-306. Este casamiento ha sido tradicionalmente citado como ejemplo de mestizaje en el Perú, y se encuentra representado en un célebre cuadro colonial que se conserva en la iglesia de la Compañía del Cuzco.

4 Trato de ello en el estudio particular de la comedia.

5 Los entretenimientos dramáticos de entreactos, por su mayor espontaneidad, suelen ofrecer una visión más realista de la sociedad

en la que surgen; de aquí que José Juan Arrom introduzca su trabajo "Entremeses coloniales" (en *Estudios de literatura hispanoamericana*, La Habana, ed. Ucar García, 1950, ps. 71-91) diciendo: "Y es fácil explicar la atención que le hemos concedido a este género. De poco servirían a nuestro propósito las loas, que acá fueron genuflexiones verbales, plagadas de ditirambos adulatorios, sin acción, sin personajes verdaderos, sin resquicios por donde pudieran aparecer señales de nuestra idiosincrasia en formación. De limitada utilidad serían, igualmente, las abundantes expresiones del teatro religioso, cuyos temas y formas, por su naturaleza misma, ofrecían pocas oportunidades para que afloraran elementos nativos. Y no sería mucho mayor el provecho que pudiéramos derivar de las comedias que de aquellos siglos conocemos, pues muchas de ellas, debido a sus mismas aspiraciones literarias, a menudo perdieron el contacto con la tierra y se quedaron, sin raíz y sin savia, en el vacío de la insubstancial imitación. Es, por tanto, el ágil y entretenido género entremesil el que más pronto registra las vicisitudes del gusto y el que mejor capta la oportuna sátira al gobierno de la metrópoli, el latente rencor a gachupines o chapetones, los giros característicos del habla criolla y, en fin, el verdadero sentir del pueblo americano".

3.3 ESTUDIO PARTICULAR DE LAS OBRAS

3.3.1 Obras dramáticas mayores

a) *El redentor no nacido, mártir, confesor y virgen: San Ramón.*

El volumen de obras de Castillo que constituye el ms. 16.283⁵ de la Biblioteca Nacional de Madrid dedicado a Fr. Diego de Rivera, Ministro General de la Orden de la Merced, se inicia con una comedia basada en la vida de S. Ramón Nonato, uno de los santos más venerados de la Orden.

La comedia debió de ser representada anteriormente, pues va encabezada con el calificativo "Famosa"¹, lo que no se conoce es dónde. Quizás se representara en el Convento de la Merced de Lima donde vivió su autor entre 1734 y 1770², o en el Palacio Virreinal donde era habitual este tipo de entretenimientos³, o en el Corral de San Andrés, único coliseo limeño por aquellos años⁴.

Como buen barroco, no contento Castillo con la expectativa que podía crear el atributo más difundido de S. Ramón (nonato), complicó más el título de la obra a fin de aumentar el interés de la concurrencia⁵. Por otra parte, como la biografía del santo era muy conocida, el Ciego se atuvo a ella dando rienda suelta a su imaginación en las lagunas que dejaba lo escrito⁶.

La estructura de *Redentor* sigue los esquemas de su género dramático: la comedia de santos.

En la obra se intercalan vida, milagros y favores sobrenaturales de S. Ramón⁷, estos últimos de forma gradual en un "crescendo" que llega a su culmen en la resurrección de un muerto por su intercesión (Flora) y su apoteósica coronación por Cristo y la Virgen María; todo esto, claro está, figurado con la correspondiente tramoya.

Otro esquema típico del género es la tripartición de la comedia de acuerdo con las etapas de la vida del santo: tres jornadas, tres etapas, tres atuendos distintos⁸. La primera etapa es la juventud del santo en Portel y la hacienda, en la que aparece vestido según el siglo. La segunda transcurre casi entera en el Convento de la Orden en Barcelona y S. Ramón se presenta ya vestido de religioso, aunque todavía novicio. En la tercera el santo ya ha profesado y marcha a las redenciones a la vuelta de las cuales es nombrado cardenal, traje con el que actúa en el último tercio de la jornada. Los últimos versos de las dos primeras jornadas se refieren al cambio de estado en la siguiente, lo que traba más la acción de la obra.

Es también común en el género la construcción de la comedia a partir de una pareja protagonista: santo-criado = gracioso "a lo divino"⁹, en correspondencia con el dúo galán-gracioso de la comedia profana. En *Redentor* Solapa viene a ser el eco paródico de su amo, pero un eco tan agraciado que a veces llega a usurpar la primacía. El resto de personajes se sitúa en un plano bastante alejado de la pareja protagonista, y su función es sobre todo la de agrandar la figura del santo con sus alabanzas; aquí tienen especial relieve las que proceden de otros santos o mártires, como ocurre en *Redentor* con las de S. Pedro Nolasco, S. Raimundo de Peñafort, Fr. Raimundo Blanes y Fr. Guillén Bas.

En cuanto al desarrollo de la intriga (unidad de acción), en opinión de Diego Marín¹⁰ en la comedia de santos caben dos tipos: comedias de doble intriga, una hagiográfica principal y otra imaginada secundaria, y comedias de intriga única con episodios interpolados. *Redentor* es de este último tipo y el episodio

de mayor independencia entre los interpolados es el de Fisberto y Flora. Por supuesto la obra carece de unidad de tiempo, de la que se prescinde discretamente evitando alusiones temporales, y de unidad de lugar, cuya ruptura es más notoria en la tercera jornada¹¹.

S. Ramón se caracteriza por su conducta rectilínea en un ascenso irreversible hacia la santidad. La extensa relación que hace a S. Pedro Nolasco de su pasado da a conocer los signos premonitorios de su santidad antes de haber llegado a la edad de la razón. Una trayectoria así ofrecía escaso interés y el Ciego tuvo que ingeniárselas para atraer la atención del público por otros medios.

El trabajo de entretener al público recae entonces sobre Solapa, quien reúne todos los vicios y virtudes del gracioso tradicional: es más ingenioso y locuaz que su amo y urde continuamente juegos de palabras, es cobarde, glotón, gesticulero¹², algo descarado y víctima de golpes¹³; al modelo irreprochable de S. Ramón se opone su deseo de eludir obligaciones, pero a pesar de ello le es fiel.

El dúo S. Ramón-Solapa trae a la memoria el famoso dúo cervantino: D. Quijote-Sancho. En una escena de la comedia¹⁴ Solapa entra montado sobre un borrico y lo compara con el de Sancho Panza, lo cual parece indicar que el paralelo estaba en la mente del autor. Solapa tiene una visión más materialista de la vida y con frecuencia reprocha a su amo su "excesiva" espiritualidad; por ej., lo intenta convencer de que no vaya más a redenciones¹⁵, las que pueden ser comparadas con las salidas en pos de aventuras del hidalgo de la Mancha. La obra concluye con la muerte de S. Ramón y el consiguiente dolor de Solapa (*Pasó el gracioso a ser triste*¹⁶), el cual recuerda el de Sancho Panza por la muerte de D. Quijote. Incluso se observa cierta espiritualización de Solapa por influjo de su amo (no el proceso contrario), en la escena en que ante un pobre S. Ramón pre-

tende darle su sombrero y Solapa ofrece entonces el suyo *que está un poquito mejor*¹⁷.

La primera aparición del Demonio en la comedia se hace con gran espectacularidad:

*Vanse los tres y baja el Demonio sobre una sierpe arrojando llamas por la boca y suenan sordinas*¹⁸

la cual es análoga a la que hallamos en los autos sacramentales o en comedias religiosas como *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca, en la que la primera acotación del ms. autógrafo dice:

*Suena un clarín a una parte de la plaza, y entra por ella un carro pintado de llamas de fuego, tirado de dos dragones, y en él sentado el Demonio*¹⁹.

El Demonio de *Redentor* presenta los rasgos que le da la ortodoxia católica (soberbia y envidia que le hacen odiar al hombre e intentar perderlo, poder limitado por la autoridad de Dios y el libre albedrío humano), los cuales constituyen también una especie de canon fijo en la comedia de santos de Lope de Vega y el teatro de Calderón²⁰. El Demonio obra a modo de reactivo en la comedia, pues es quien va complicando la acción: a él se deben la marcha de S. Ramón a la hacienda, su posterior ingreso en la Orden tras una tentación y el martirio del canda-do en la boca en Argel.

Los últimos personajes que merecen un comentario aparte son Fisberto y Flora. Castillo tiene el acierto de dividir el episodio en varias escenas, preparando así el ánimo del espectador para su desenlace trágico y el "deus ex machina" que en este caso consiste en la intervención milagrosa de S. Ramón. El episodio constituye una tragedia calderoniana de honor y celos a escala diminuta²¹; Fisberto tiene sospechas infundadas de su esposa, Flora, y se ve atormentado por los celos con los que pugna en su interior manifestándolo en un soliloquio; de acuerdo con el código de honor del teatro del Siglo de Oro, la ofensa

de la mujer casada sólo puede ser lavada con sangre, y ello provoca el asesinato de Flora por su marido; en la escena del crimen se culpa al hado como causa del infortunio. Tanto esta escena como la siguiente en la que Fisberto arrepentido acude a S. Ramón, se ven realizadas por el efectismo de los gestos indicado en las acotaciones:

*Tómala por los cabellos y la lleva dentro diciendo
Sale Fisberto cubierto el rostro y postrándose a los pies
del Santo se descubre²².*

De todas las obras dramáticas del Ciego *Redentor* es la que exige mayor aparato teatral conforme al uso de su género dramático²³. El decorado previsto es nulo en el primer plano con las siguientes variaciones en el segundo tras el telón de foro:

Jornada I: Una perspectiva de muchos árboles y en medio una ermita; cuando la puerta de la ermita se abre deja ver una imagen de la Virgen con espacio suficiente para que ante la mirada del público se arrodille el santo y baje una actriz en sustitución de la imagen.

Jornada II: Perspectiva de campo.

Jornada III: Un bajel con el mar en movimiento que luego se aquieta, una mazmorra en la que estará S. Ramón aherrojado, una perspectiva de jardín y una puerta de castillo a un lado del teatro.

La tramoya requerida es: pescantes en forma de abanico y nube para las apariciones de Cristo y la Virgen, otros que reciben el nombre de *bofetones* en los que descienden dos ángeles, y otro o uno de los anteriores "invisible" para los raptos de S. Pedro Nolasco y S. Ramón; un bofetón en el que desaparecerá el pobre que representa a Cristo; un escotillón para los hundimientos del Demonio. La tramoya irá acompañada muchas veces por música, como se explicó anteriormente²⁴.

Por su proximidad temática resulta interesante comparar *El redentor no nacido* y *La vida de San Pedro Nolasco* de Lope de Vega²⁵:

Los parecidos entre las dos obras son pocos y de escaso relieve²⁶: En *La vida de San Pedro Nolasco*: 1) Lope utiliza el contrapunto amo = S. Pedro — criado (gracioso “a lo divino”) = Pierres. 2) Nolasco pide a Dios la gracia del martirio y la respuesta divina es que el deseo suple los hechos. 3) Los juegos de palabras son puestos en boca de Pierres, quien es también víctima de golpes. 4) El Demonio se disfraza para tentar. 5) Hay apariciones de la Virgen acompañadas de música. 6) Se emplea el soneto en momentos culminantes.

La principal diferencia entre las dos obras estriba en el menor cuidado que ha puesto Lope en la construcción de su comedia, que oscurece el protagonismo de Nolasco. Esto se manifiesta en: 1) El coprotagonismo serio con Jaime el Conquistador. 2) La mala conexión entre los episodios amorosos de Alifa y Teresa y la acción principal. 3) La poca relación entre el inicio de la obra con el Conde de Monfort en lucha contra los albigenses y el resto. Otra diferencia notable es la intervención de personajes alegóricos: España, Francia, Italia.

Si bien es justo declarar que, como dijo Menéndez Pelayo²⁷, esta comedia de Lope resulta “de las más insignificantes de su enorme repertorio”, el parangón puede haber servido para resaltar algunos aciertos dramáticos del Ciego de la Merced.

b) *Todo el ingenio lo allana*

Comedia “Famosa” como *El redentor no nacido*, debió de representarse en Lima en el Palacio Virreinal, el Corral de San Andrés o la casa de algún pudiente aficionado teatral²⁸. Su título, exaltación barroca del ingenio, es una máxima proverbial de creación literaria²⁹ cuya demostración se hará en el desarrollo de la obra, costumbre del teatro del Siglo de Oro y en espe-

cial de la comedia de enredo³⁰. La ausencia de fuentes históricas o doctrinales a las cuales ceñirse concede a Castillo una mayor libertad imaginativa, dentro de los límites impuestos por las convenciones del teatro áureo.

Todo el ingenio lo allana es una comedia calderoniana de enredo de tipo "palaciana o palaciega" por el ambiente cortesano y la alta alcurnia de sus personajes³¹. Sus protagonistas son: el Rey de Suecia, su prima (la Duquesa Rosimunda), su valido (Enrique), su antiguo valido (Gastón), la hija de su antiguo valido (Flérída) y el Príncipe de Prusia (Carlos). El situar la comedia en un país alejado (Suecia) es un artificio frecuentemente empleado en el teatro y los libros de caballerías para dar mayor verosimilitud al asunto.

La acción de *Ingenio* sigue el esquema típico de la comedia de enredo³². A inicio de la obra tenemos dos galanes y dos damas: Enrique, Carlos, Flérída y Rosimunda, pero al emparejamiento de éstos se interpone una serie de obstáculos el principal de los cuales es el de los amores intervenidos: Enrique ama a Flérída pero a su amor se interpone la pasión del Rey por ella, Carlos ama a Rosimunda pero ésta no le corresponde pues está enamorada de Enrique. A esto hay que añadir el papel de custodios de las damas ejercido por Gastón en el caso de Flérída y el Rey en el caso de Rosimunda, y los respectivos criados y criadas: Chapín de Enrique, Celio de Carlos, Lisarda de Flérída y Laura de Rosimunda. La comedia al parecer terminaba —pues está inconclusa en el ms.— con la unión de las parejas protagonistas, y probablemente también con la de sus criados (Laura y Chapín que son los que están presentes al final de la obra).

Los personajes complican más el hilo de los acontecimientos al valerse de disfraces e intrigas cortesanas, las que van acompañadas en los recursos dramáticos por la abundancia de *apartes*, de indicaciones de *al paño*, *escóndese* y la confusión nocturna de ciertas escenas³³.

El cuidado calderoniano en la construcción de la comedia se revela además en el repetido propósito de los personajes de servirse de su ingenio (lo cual constituye una especie de leit-motiv)³⁴, en los versos finales de las dos primeras jornadas que apuntan a la dirección que tomará la trama en las siguientes³⁵, y en un canto premonitorio a principio de la obra en el que se atisba el futuro de la primera dama:

Deja Flora las selvas
que tus fragancias,
de mejor flora a vista,
no huelen nada³⁶

En la comedia se prescinde naturalmente de la unidad de tiempo siendo raras las referencias temporales, y, sin que exista una unidad de lugar, es de notar la reducción de lugares, pues con las excepciones de una perspectiva de jardín, la prisión de Carlos y Celio y el salón del trono, toda la comedia transcurre en un paraje de la selva (bosque) y el interior (generalmente indeterminado) del palacio real. Este hecho hace pensar en la posible partición del escenario en dos decorados fundamentales³⁷: bosque e interior de palacio, contando con el telón de foro para las apariciones de la perspectiva de jardín, Carlos y Celio en la prisión y el trono real. Excusada la tramoya (que es en este caso innecesaria pues el interés se cifra sobre todo en el suspense creado por el desenvolvimiento de la acción dramática), lo más espectacular de la escenificación de la comedia son las aglomeraciones de personajes en sus últimas escenas, las que se suponen realizadas por una mayor vistosidad en los trajes³⁸.

Los temas centrales de la comedia son el ingenio que todo lo allana, el amor y el honor.

Haciendo un repaso del código del honor en el teatro del Siglo de Oro³⁹ y vinculándolo con la comedia hallamos lo siguiente:

En sentido vertical en el honor se distingue la triple estratificación señalada por Gustavo Correa: El Rey es el máximo portador de honor y sus actos lo confieren (lo cual ponen de relieve el mismo Rey y uno de los graciosos en la obra⁴⁰), el mayor o menor honor de los nobles depende de su cercanía al Rey (de ahí el gran honor de los protagonistas de la comedia⁴¹), los labradores carecen de honor (de aquí el asombro que causa la conducta de Flérída y sus afirmaciones sobre su honor⁴²). Esta triple estratificación es infranqueable, de lo cual se deriva que los villanos con honor se descubran a la postre nobles disfrazados.

Siguiendo la explicación de Correa, en sentido horizontal el honor consiste en la fama o reputación social, la cual procede fundamentalmente del comportamiento externo acorde a la propia condición o, en otras palabras, deducido del famoso "soy quien soy". En varios pasajes de *Ingenio* los personajes se refieren a sí mismos o a otros aludiendo a este ser lo que uno es⁴³.

El estricto código del honor suele ser causante del conflicto honor-amor, por la disparidad social de los amantes. Así, mientras Flérída encubre su nobleza so capa de villanía su matrimonio con Enrique es impensable, tanto para la propia pareja —cuando aún ignora que no existe tal impedimento—, como para el resto de los personajes⁴⁴. Por igual razón, hasta que la nobleza de Flérída no se hace pública, su relación con Enrique ha de permanecer en la clandestinidad, lo que provoca no pocos percances⁴⁵. Tras haberse mantenido el conflicto a lo largo de toda la obra se desvanece repentinamente al término de la misma para dar paso al final feliz propio del género.

Otro conflicto surgido del código del honor es el conflicto honor-vida en Gastón, quien vacila en la selva entre acudir en auxilio del Rey cumpliendo con su obligación o inhibirse atendiendo al temor, pues su disfraz se debe a la pérdida del favor real⁴⁶. Gastón cumple con lo que obliga su nobleza y al final de la comedia —faltan los versos correspondientes— es de su poner su total reivindicación en pago de su heroísmo.

En el amor cabe resaltar también que, al estilo calderoniano, son las mujeres las que imponen el curso de la acción; Flérída manteniendo a ultranza el amor de Enrique y Rosimunda queriendo conseguirlo a través de ardides. Aunque Enrique se desenvuelve con mayor decisión en el amor, Carlos resulta un espectador embobado ante el ir y venir de Rosimunda.

Flérída es la primera dama de la comedia. Es hermosa y discreta lo cual va necesariamente unido a su nobleza⁴⁷. Su belleza es tal que provoca el enamoramiento a primera vista del Rey y Enrique, aun cuando ambos hayan tratado anteriormente tantas mujeres bellas en la corte⁴⁸.

Rosimunda, la segunda dama, es también hermosa, pues su retrato ha traído al Príncipe de Prusia (Carlos) a la corte de Suecia. Los rasgos dominantes de su carácter en la comedia son los celos y el despecho surgidos del rechazo de Enrique.

Enrique es discreto⁴⁹ y su propósito inicial respecto a Flérída es únicamente gozarla⁵⁰, posteriormente al reconocer otras cualidades en ella se duele más por la rivalidad del Rey.

El Rey es del tipo Rey-galán de la Comedia Nueva⁵¹. Su pasión por Flérída a quien cree villana suscita el conflicto amor-poder real. Aunque la angustia de Enrique al ver al Rey aco-sando a su dama es tanta que le hace exclamar *Porque el ser Rey te la guarda [la vida], / pésame de que lo seas*⁵², en ningún momento discute su imperio soberano conforme a lo que sucede en el teatro del Siglo de Oro⁵³; con todo no es fútil imaginar cómo se leería a mediados del XVIII en España una frase así escrita por un ingenio hispanoamericano.

Los dos criados, Chapín y Celio, actúan como consejeros y bufones de sus amos de acuerdo con la caracterización tradicional del gracioso. Asimismo, siguiendo la tradición, se permiten mayores licencias llegando a decir cosas como ésta:

REY ¿Sabes tú de qué tratamos?

CHAP. Sí, señor, por cosa cierta,
de infestar de Majestades
a la que villana era⁵⁴.

Por último, Carlos Miguel Suárez Radillo, uno de los pocos críticos que ha podido leer por ahora esta obra, opina de ella: "*Todo el ingenio lo allana* nos parece una excelente comedia de enredo"⁵⁵.

c) *Guerra es la vida del hombre*

El "auto sacramental alegórico" *Guerra es la vida del hombre* es la obra dramática mayor del Ciego de la Merced que ha merecido mejores elogios. Según Severo Aparicio: "se yergue, en el teatro de Castillo, como su obra dramática más profunda y representativa y como la cumbre más alta a que han llegado su arte y su ciencia"⁵⁶.

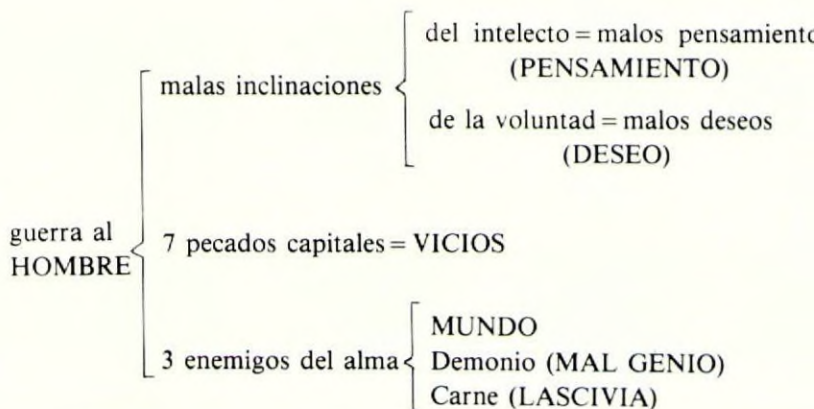
El auto debió de ser escrito para que se estrenara el día del Corpus Christi o durante su octava⁵⁷, ya sobre carros emplazados en el atrio de una iglesia o plaza pública de Lima (quizás el atrio de San Francisco o la Plaza Mayor, frente a la Catedral⁵⁸), ya en el Corral de San Andrés, a lo cual parecen referirse ciertas acotaciones⁵⁹. Es probable que no fuese representado antes de 1749, lo que justificaría en parte su dedicatoria a Sánchez Calderón, Inquisidor Mayor de Lima⁶⁰, y posible que tampoco lo fuera después, dada la enconada polémica en torno al género de esos años que desembocaría en su prohibición por la Real Cédula de 1765⁶¹.

El adjetivo "alegórico" que acompaña al título genérico: "auto sacramental" no resultaba superfluo, pues era un modo de resaltar que se trataba de un auto sacramental (auto = pieza de un acto, sacramental = relativo al Santísimo Sacramento) al estilo alegórico calderoniano y no de otro tipo⁶², como se dice también en los versos de la dedicatoria⁶³.

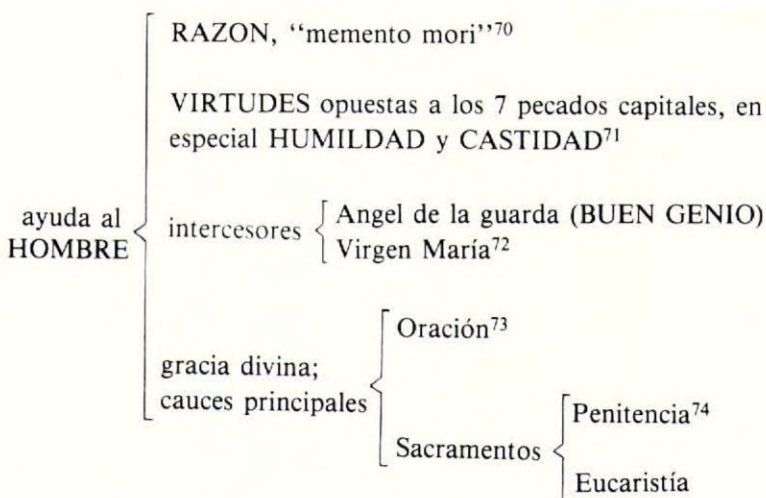
En cuanto al subgénero, *Guerra* puede incluirse entre los autos filosóficos y teológicos, en los cuales, según Valbuena Prat⁶⁴, “lo central es el desenvolvimiento de una idea filosófica o la visión de la historia teológica de la Humanidad”. La idea filosófica desarrollada en *Guerra* está enunciada en su título y consiste en una afirmación general sobre la vida del hombre análoga a la contenida en *La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo* o *El gran mercado del mundo* de Calderón. En *Guerra* ha pasado a ocupar el primer plano lo que constituye un motivo importante en otros autos (por ej., en *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma* o *El año santo en Madrid* que trata de la lucha del hombre entre los placeres y el deber, ambos de Calderón) o incluso tradicional dentro del género (en forma de pugna entre vicios y virtudes⁶⁵).

Esta idea (la vida humana = guerra) constituye el *tema ético*⁶⁶ del auto y con su exposición Castillo pretende dar una serie de avisos⁶⁷. En primer lugar, muestra que la vida del hombre es una lucha entre dos bandos, el bando del Demonio (Mal genio), que es quien le hace la guerra, y el bando de Dios (Creador), que es quien le tiende el auxilio⁶⁸. Tal como se presentan estos bandos en *Guerra* pueden ser esquematizados de la siguiente manera:

Bando del Demonio (MAL GENIO⁶⁹)



Bando de Dios (CRIADOR)



El desarrollo del auto consiste en los sucesivos ataques del Demonio y sus aliados y cómo el Hombre se defiende de ellos con ayuda de Dios y los suyos. El interés estriba, por tanto, no en qué va a suceder o con quiénes, que esto se conoce de antemano por el título y la lista de "dramatis personae", sino en cómo. La moraleja final es que si el hombre actúa bien recibirá el premio (gloria) representado en la apoteosis del Hombre. La acción transcurre con la intemporalidad propia del género⁷⁵ dentro de dos únicos límites, que son el nacimiento del Hombre al trasponer la puerta del Mundo y su muerte al volverla a cruzar.

La exposición de los versos está apoyada por la escenificación indicada en las acotaciones⁷⁶:

— El movimiento de los personajes tiene carácter simbólico; así, por ej., cuando los personajes de uno y otro bando se colocan a cada lado del Hombre, cuando le hablan *al oído*, salen *recatándose* de él, tiran de su mano o lo *embisten*, ello figura respectivamente cómo el Hombre se ve sometido al influjo del bien y del mal, cómo es inspirado y cómo se ve tentado a veces de modo sutil a veces violento.

— Como se explicó al hablar del calderonismo de la dramaturgia de Castillo⁷⁷, la música posee también carácter simbólico y no meramente espectacular; en el auto se diferencian la música infernal con la que el Demonio pretende engañar al Hombre, que es la que predomina a lo largo de la obra, y la música celestial, que se oye principalmente al término de la misma.

Para realzar el ambiente bélico los ataques del bando del Demonio van acompañados por *ruido de cajas* (tambores), gritos de guerra (*¡Arma, arma, guerra, guerra!*) o simplemente *gran ruido*.

— En el decorado y la tramoya se distinguen los tres planos habituales en el auto sacramental y la comedia de santos⁷⁸: el plano de la tierra, figurado por el tablado; el plano del infierno, figurado por los hundimientos del Demonio y los vicios mediante trampas o escotillones; el plano del cielo, figurado por el vuelo y descenso del Buen genio y las virtudes mediante pescantes y el *elevado trono a semejanza del del Apocalipsis* en el que aparece sentado el Creador.

El telón de foro o una cortina en un carro permite descubrir, además del citado trono, *un jardín en donde estará el Mal genio y los siete vicios y Músicos cantando y tañendo; una mesa con diferentes vistosos manjares; una mesa con una Hostia y Cáliz y el Hombre de rodillas algo distante de la mesa; un aparcador con cetros y coronas de oro y una gran abundancia de riqueza*. La única indicación en el auto sobre la apariencia externa de los personajes dice: *Sale la Castidad hermosa y resplandeciente, vestida con honestidad*⁷⁹.

Para acabar con la explicación del tema ético de *Guerra* e iniciando la del *tema dogmático-apologético*, es interesante observar cómo enlaza Castillo el “asunto” del auto (la Eucaristía) con su “argumento” (guerra es la vida del hombre⁸⁰). Se habla de la Eucaristía en tres pasajes: al principio cuando el Creador da consejos al Hombre antes de traspasar el umbral del Mundo, cuando el Hombre ora a Dios manifestando su propósito

de acudir al Santísimo Sacramento, cuando aparece arrodillado ante El⁸¹; y en ellos, saliendo al paso Castillo de los respectivos errores, recuerda las principales verdades eucarísticas: la presencia real de Jesucristo (Dios y Hombre) bajo las dos especies sacramentales, la necesidad del estado de gracia para recibirlo convenientemente, los distintos efectos que causa en quienes lo reciben conforme a sus disposiciones y que el Hombre lo requiere como alimento de su vida espiritual. Es en este último punto donde se produce el enlace con el argumento del auto: la Eucaristía como Pan de Vida es el auxilio más eficaz que tiene el Hombre en la guerra contra el mal. Así lo expresan él mismo en el diálogo con su Creador:

sólo este divino Pan
que descendió desde el cielo
en la tierra me ha de dar
esfuerzo contra el infierno.

y el Mal genio en una redondilla:

Ello a mí no me conviene,
que el hombre guste este Pan,
pues mis guerras cesarán
si tanta paz en sí tiene⁸².

No obstante esta importancia de la Eucaristía, el tema dogmático-apologético que ocupa mayor extensión (y por tanto atención) en la obra es el debate “de auxiliis”, sobre gracia y libertad y consecuentemente la predestinación⁸³, mantenido en los siglos XVI al XVIII y que culminará con la condena del sínodo de Pistoya por la bula papal “Auctorem fidei” de 1794.

En esos siglos las herejías principales sobre el tema procedieron de Protestantismo y Jansenismo, doctrinas contra las cuales dirige la polémica Castillo desde el punto de vista de la ortodoxia católica cuyos principales representantes son San Agustín y Santo Tomás⁸⁴.

El tema está íntimamente relacionado con los anteriores, pues la victoria del Hombre es fruto de su recta utilización de gracia (auxilio divino) y libertad (propia de su naturaleza), y el cauce principal de la gracia en la vida terrena son los Sacramentos. Esta perfecta ensambladura de una multiplicidad temática en *Guerra* es un acierto innegable del Ciego.

Castillo concuerda con Calderón en la selección de fuentes para su auto sacramental⁸⁵. He podido reconocer las siguientes:

1 — *Sagradas Escrituras*

Constituyen la fuente principal de la obra. Castillo prefiere el Nuevo Testamento al Antiguo y dentro del Nuevo (en orden decreciente) los Evangelios, las Epístolas paulinas y el Apocalipsis. Dentro del Antiguo Testamento los libros más citados son los Salmos de David (a quien llama el *Profeta Rey* o *Real Profeta*), los libros sapienciales (Proverbios y Eclesiástico) y el Génesis⁸⁶.

El título del auto es traducción de Job 7, 1: "Militia est vita hominis super terram" (*Vulgata*), como dice el propio autor en la dedicatoria⁸⁷. Por otra parte, la frase parece haber constituido un topos del Barroco, pues la repiten como bien sabida Cervantes⁸⁸, Quevedo⁸⁹ y Mateo Alemán⁹⁰.

2 — *Santos Padres*

Por su importancia en la fundamentación teológica del tratado de la gracia es claro el influjo de San Agustín, a cuya autoridad recurre el Hombre discutiendo con el Pensamiento⁹¹. En el auto puede reconocerse asimismo el influjo de San Jerónimo, de quien procede el uso de la expresión "tabla de salvación" aplicada al Sacramento de la Penitencia⁹².

3 — *Escolasticismo*⁹³

Como en el caso de San Agustín, la presencia de Santo Tomás se percibe no sólo en el ideario filosófico y teológico, sino

también por referirse directamente a él Castillo en el auto, donde lo nombra y hace una paráfrasis de su himno "Lauda Sion Salvatorem"⁹⁴

Por supuesto, el Ciego debió de consultar además algún estudio crítico sobre las teorías protestantes y jansenistas a las que ataca.

En otro lugar⁹⁵ se ha visto cómo los personajes dramáticos de Castillo fueron creados conforme a la ley barroca de subordinación y contraste; en relación al auto sacramental Dámaso Alonso añade el empleo de la correlación como base de su estructura, que procede fundamentalmente de la adscripción de los personajes a grupos plurimembres⁹⁶. En *Guerra* se reconocen a primera vista tres: los siete pecados capitales, las siete virtudes opuestas a dichos pecados y los tres enemigos del alma.

Sobre los personajes en particular cabe decir lo siguiente:

El Hombre representa un doble papel en el auto: naturaleza humana = todos los hombres y un hombre cuya conducta se pone como modelo para los demás:

BUEN GEN. Hombres, si veis el valor
 con que este hombre ha peleado,
 en él tenéis el dechado
 de una perfecta labor⁹⁷.

El Creador de *Guerra* habla con la dignidad propia de quien representa⁹⁸. Está ausente en la lucha del Hombre pero antes de apartarse de él le recuerda su presencia en la Eucaristía; por otra parte esta ausencia realza su dignidad pues evita su posible equiparación con el Demonio.

El Demonio (Mal genio⁹⁹) es el personaje más activo de la obra y está descrito con los rasgos que le da la ortodoxia católica a la que sigue Calderón¹⁰⁰: soberbia, impaciencia, envidia que le hace combatir al hombre con tentaciones (la *Invidia* es un desdoblamiento de su personalidad). Como ha señalado Par-

ker, su frustración lo convierte en el personaje trágico de los autos¹⁰¹ lo que expresa en parlamentos de notable lirismo.

De acuerdo con su caracterización en los autos calderonianos¹⁰² el Mundo aparece como enemigo del alma y secundariamente como lugar donde vive el Hombre; es aliado del Demonio con quien prepara el ataque contra el Hombre una vez entrado en sus dominios. La atracción que ejerce sobre el Hombre procede de su variedad¹⁰³ y de su semejanza con él, pues según le dice: *eres mundo pequeño; / aprovéchete el aviso*¹⁰⁴. El Hombre le responde a su vez con el ascético “*contemptu mundi*”¹⁰⁵ y calificándolo de loco según una tradición del género¹⁰⁶.

El tercer enemigo del alma es la Lascivia, quien representa simultáneamente el pecado capital correspondiente.

El Buen genio (ángel custodio) y la Razón hacen de guardianes del Hombre en el auto¹⁰⁷. Las facultades anímicas del Hombre personificadas en *Guerra* son Razón, Pensamiento y Deseo. La Razón corresponde a los personajes Entendimiento y Razón Natural de los autos calderonianos¹⁰⁸ y tiene un carácter enteramente positivo. Su antagonista en el auto es el Pensamiento que representa el aspecto negativo del intelecto y que puede ser definido genéricamente como malos pensamientos; parcialmente corresponde a la Imaginación de los autos calderonianos y como a ella se le imputa su locura por intentar distraer al Hombre apartándolo de buenas obras¹⁰⁹. La facultad volitiva personificada en *Guerra* es el Deseo que puede ser definido genéricamente como malos deseos; parcialmente corresponde a Deseo y Apetito sensible de los autos calderonianos¹¹⁰ pero con el matiz de actuar siempre como apetito sensible desordenado.

No puedo dejar de destacar ciertos parecidos entre *El gran teatro del mundo* de Calderón¹¹¹ y *Guerra es la vida del hombre*: 1) El título como afirmación general sobre la vida humana

desarrollada en la obra y su tipo dentro de los autos sacramentales calderonianos. 2) El enmarcamiento de la obra entre dos límites: previo al nacimiento y tras la muerte, señalados ambos por el acto de cruzar una puerta. 3) El diálogo Hombre-Dios (u hombres-Dios) en el que Dios aconseja al Hombre antes de su nacimiento. 4) La retribución final de Dios al Hombre al acabar su actuación en el Mundo. 5) El empleo de décimas al inicio del auto.

d) *La conquista del Perú*

Según rezan los encabezamientos de *La conquista del Perú* y de su *Loa*¹¹², ambas obras fueron compuestas con ocasión de la “Fiesta que en celebridad de la Coronación de Nuestro Católico Monarca Don Fernando Sexto, dispuso el gremio de los naturales de esta Ciudad de Lima manifestando en ella su cordial, reverente obsequio”. La fiesta, llevada a cabo en septiembre de 1748, fue presidida por José Manso de Velasco, Conde de Superunda, quien gobernó el Perú en los años 1745-1761 y a quien se elogia en los vs. 80-87 de la *Loa*.

Como han señalado Guillermo Lohmann Villena en *El Arte Dramático en Lima Durante el Virreinato* y Rubén Vargas Ugarte en la *Historia General del Perú*¹¹³, la celebración se describe en un impreso anónimo del mismo año titulado *El Día de Lima*¹¹⁴; y aunque en él no se menciona la representación de *La conquista del Perú*, se dice que la “Fiesta de los naturales” consistió en un fastuoso desfile de nobles españoles o criollos disfrazados de la nobleza incaica con su séquito, los cuales pudieron participar en ella¹¹⁵. Parece confirmar su representación el hecho de ser denominada “Comedia Famosa” en el manuscrito¹¹⁶.

Es interesante observar que obras de teatro o, más propiamente, representaciones escénicas sobre el período incaico y el de la conquista forman o han formado parte del folklore de algunas zonas del Perú¹¹⁷. Una tradición de este tipo puede vincularse a la comedia de Castillo.

Tampoco consta en qué recinto se representó la comedia. Pudo ser ya en un tablado provisional erigido en un lugar céntrico de Lima, como la Plaza Mayor donde está situado el Palacio de Gobierno desde la época de Pizarro; ya dentro del mismo Palacio, lo cual es más probable si los actores fueron nobles; ya en el Corral de San Andrés. Un verso de la *Loa* (479) y dos acotaciones de la comedia (fols. 304 v^o y 309 r^o) se refieren al “teatro” en que transcurre la representación, pero el uso de esta palabra no es aquí definitivo. Sí, en cambio, son más significativos los versos finales de la comedia, que si bien corresponden a una fórmula tópica en el teatro del Siglo de Oro, sugieren un ámbito cerrado:

Pues, señores, ya parece
que en el teatro se ha visto
la conquista del Perú;
muchos yerros ha tenido,
mas no se espanten que el poeta
dicen que a tiento la ha escrito,
y así, porque de limosna
se le pueda dar un vitor,
pues es discreto el senado,
no se dé por entendido.

La conquista del Perú es una comedia histórica según los cánones del teatro áureo¹¹⁸. Como ha puesto de relieve José Juan Arrom¹¹⁹, está construida en base a tres acciones paralelas que pueden resumirse en dos planos: el plano histórico, que es el principal y a cuyo asunto se refiere el título de la comedia, y un plano ficticio formado por una intriga secundaria amorosa¹²⁰ cuya finalidad principal es contribuir al entretenimiento del público.

El plano histórico comprende dos acciones que convergen en una: la acción de los dirigentes indios emplazada en Cuzco-

Quito y Cuzco-Cuzco-Cajamarca, y la de los conquistadores iniciada en Panamá en la jornada II y que se funde con la primera al encontrarse ambos grupos. La historia se desarrolla por tanto a través de continuos saltos espacio-temporales, a lo que corresponde una igualdad o ausencia de decorado fijo en el escenario¹²¹. Para realzar la simultaneidad de la trilogía de acciones el Ciego se vale de la versificación¹²².

La fuente histórica de la comedia es el libro IX de los *Comentarios Reales de los Incas* y el libro I de la *Historia General del Perú* (2ª parte de los *Comentarios Reales*) del Inca Garcilaso de la Vega¹²³. El ser una fuente tan conocida, especialmente en el Virreinato del Perú, tiene dos consecuencias notables: 1) El autor puede prescindir de algunas relaciones que serían necesarias si se tratase de un tema menos difundido¹²⁴. 2) La verosimilitud de la comedia depende de su fidelidad a la fuente.

Hay que subrayar que, exceptuando la última escena, Castillo sigue a Garcilaso hasta en detalles nimios. Doy un ej.: Cuando Huayna Cápac oye de sus magos presagios de la destrucción de su Imperio, aun compartiéndolos en su interior les responde:

Pues todos mintiendo estáis
y crédito no he de daros
mientras el Pachacamac
a mí no me lo revela¹²⁵.

En los *Comentarios Reales*: “Huaina Cápac, porque los suyos no perdiesen el ánimo con tan tristes pronósticos, aunque conformaban con el que él tenía en su pecho, hizo muestra de no creerlos, y dijo a sus adivinos: ‘Si no me lo dice el mismo Pachacamac, yo no pienso dar crédito a vuestros dichos’”¹²⁶.

Los nombres y circunstancias de los personajes proceden de Garcilaso salvo Lluquanguillo (nombre del gracioso, diminutivo derivado de Yupanqui) y Huacolda (nombre que procede de *La Araucana* de Ercilla¹²⁷ aunque, según creo, indirectamen-

te). Además, porque Castillo es peruano y escribe para peruanos o españoles afincados en el Perú, refleja aspectos de la realidad local que difícilmente podría advertir un dramaturgo o público extranjero. Así, por ej., al final de la jornada II Cullischa apresa a Huáscar vencido diciéndole:

Huáscar, daos a prisión
y la borla colorada
entregad, pues le compete
al siempre invicto Atahualpa¹²⁸.

En Perú se sabe que la borla colorada es el distintivo de la dinastía incaica y equivale a la corona de los monarcas europeos.

Como Garcilaso, Castillo insiste en la magnificencia incaica. No hay que olvidar que el motivo de la representación le permitía contar con un presupuesto muy superior al habitual en los corrales. El lujo se manifiesta sobre todo en la embajada de Atahualpa a los españoles conducida por Titu, en la que a su vez le envía Francisco Pizarro con su hermano Hernando y Hernando de Soto, y en la entrada de Atahualpa en Cajamarca poco antes del término de la obra. En todas estas escenas reluce el proverbial oro del Perú.

La espectacularidad de la comedia deriva asimismo de la música¹²⁹, las aglomeraciones de actores sobre el tablado (es la obra de Castillo en la que se repite más *y los que pudieren o y acompañamiento*), e incluso de la entrada de un tigre y un león en escena, según indican las acotaciones. En cambio no hay ninguna indicación sobre el uso de tramoya.

En cuanto al apartamiento de la fuente al final de la comedia, resulta lógico dada la ocasión y el público para los que se escribe¹³⁰. La visión prohispanica lleva a Castillo a alterar la historia en tres puntos principales: 1) la matanza de Cajamarca que suaviza hasta convertirla en simple tumulto, 2) la muerte de Huáscar de la que se habla de tal manera que parece resultado de su sufrimiento moral atenuando con ello la responsabili-

dad de Atahualpa, 3) el manso sometimiento de Atahualpa a los conquistadores en medio de un gran regocijo¹³¹. Sobre este último punto hay que decir que no llega "ex abrupto" como en una lectura rápida puede parecer, sino que estando parcialmente fundamentado en el propio Garcilaso¹³², ha sido preparado a lo largo de la obra por los repetidos agüeros de la destrucción del Imperio que paradójicamente se unen a la llegada de una *mejor ley* que hará felices a quienes la profesen¹³³. Además, puesto que aun así el cambio operado en Atahualpa puede seguir resultando brusco, Castillo tiene el cuidado de poner en boca de quienes lo contemplan palabras de asombro calificándolo de *maravillas de Dios y gran prodigio*¹³⁴. Por consiguiente hay que concluir que si bien choca la distorsión de la historia, desde el punto de vista del desarrollo interno de la obra esta distorsión es bastante coherente.

Las tres jornadas de la comedia sirven para dividir la historia en tres etapas bien definidas que han sido hábilmente trabadas entre sí: la primera abarca el gobierno de Huayna Cápac hasta su testamento (tras oírlo los personajes indios reflexionan en sendos apartes sobre su futuro); la segunda la lucha entre Huáscar y Atahualpa hasta la victoria de éste (la jornada concluye con la petición de justicia al cielo por parte de Huáscar); la tercera el período comprendido entre la llegada de los españoles al Imperio (Tumbes) y el sometimiento de Atahualpa en Cajamarca.

El plano ficticio enlaza con el histórico por estar protagonizado por los mismos personajes indios. Esta unión se resalta al concluir la comedia con la intervención de Francisco Pizarro como restaurador del orden perdido en ambos planos: en el plano histórico por el sometimiento de Atahualpa, Inca ilegítimo, a los españoles y la implantación de la fe católica frente a la idolatría; en el plano ficticio por el emparejamiento definitivo de galanes y damas con la consiguiente recuperación del honor¹³⁵.

Por otra parte, jugando con lo que no dice la fuente histórica, la intriga amorosa se plantea como una comedia de enredo palaciana o palaciega que guarda bastante similitud con *Todo el ingenio lo allana*¹³⁶: Se desarrolla en las cortes de Cuzco y Quito y entre personajes de alta alcurnia (dos capitanes que son a la vez validos de Huáscar y Atahualpa y dos damas de sangre real); sigue el esquema típico de la comedia de enredo con dos parejas a cuya unión se interponen diversos obstáculos (el amor no correspondido, la clandestinidad de la relación amorosa que provoca equívocos¹³⁷ etc.); la confusión surge de la oscuridad nocturna, del abundante empleo de *apartes*, indicaciones de *al paño*, *escóndese* y del uso de disfraces, todo ello por intermedio del ingenio; se da también el conflicto amor-poder real pero en este caso por la razón de estado que lleva a Atahualpa a procurar las muertes de Huacolda y Mama Huaco; las damas actúan con más resolución que sus galanes y el gracioso (Llupanguillo) se permite mayores licencias al hablar¹³⁸. Existen incluso pasajes muy parecidos como el del relato de Rumiñagüi a Huáscar de su enamoramiento (cfr. el relato de Enrique a Carlos del suyo), el del conflicto amor-obediencia al monarca en Culliscacha y el ardid empleado por Rumiñagüi para salvar a Huacolda (cfr. este conflicto en Enrique y el ardid empleado por él para salvar el honor de Flérida) etc.

Respecto a la actuación de los personajes cabe destacar además lo siguiente:

— El Inca, sea Huayna Cápac, Huáscar o Atahualpa, es tratado siempre con una deferencia especial que se plasma en el repetido ademán de hacer una *reverencia* ante él. Este detalle testimonia el respeto a la figura del Inca como monarca investido de la dignidad real incluso en el XVIII¹³⁹.

— En conformidad con la visión prohispanica citada y la tesis providencialista del descubrimiento de América, Castillo presenta la fe como móvil principal de los conquistadores¹⁴⁰.

Entre las obras dramáticas de Calderón de la Barca la más

cercana a *La conquista del Perú* es *La aurora en Copacabana*¹⁴¹, que posiblemente conoció Castillo antes de componer su comedia.

Hay algunos parecidos significativos: 1) El suceso que trata la jornada I de *La aurora en Copacabana* (la llegada de los españoles a Tumbes y el desembarco de Pedro de Candía con el prodigio de la cruz), que es narrado por Garcilaso de la Vega y constituye uno de los episodios de *Conquista*¹⁴². 2) El dar comienzo a la obra con un cortejo de indios, encabezado por el Inca, que cantan un himno en alabanza del Sol; parte del estribillo del himno se reproduce casi textualmente en los últimos versos de *Loa-conquista*¹⁴³. 3) La impresión causada en los indios por la aparición de Candía expresada en la metáfora de un monstruo que pare o aborta un hombre¹⁴⁴. 4) El nombre Huacolda que procede de *La Araucana* de Ercilla. En *La aurora en Copacabana* aparecen dos nombres más de *La Araucana*: Tucapel y Glauca. 5) En la jornada II de *La aurora en Copacabana* Tucapel (gracioso) contempla y comenta la lucha entre indios y españoles desde lejos, que es lo que hace Llopanguillo en *Conquista* en la batalla entre las huestes de Huáscar y Atahualpa¹⁴⁵.

Las diferencias principales son: 1) El asunto de las dos jornadas restantes de *La aurora en Copacabana*, que es resumidamente el milagro obrado por la Virgen en Suntur Huasi y la leyenda de la imagen de Copacabana¹⁴⁶, y su fuente¹⁴⁷. 2) Los errores históricos de Calderón que contrastan con la veracidad de Castillo, natural en un autor culto que escribe desde el mismo país de los hechos¹⁴⁸. Algunos ej.: En la jornada I Calderón sitúa a Huáscar en Tumbes como testigo ocular de la llegada de los españoles al Imperio; los indios de Calderón vitorean al Perú como su patria y se denominan a sí mismos peruanos, lo cual es evidentemente anacrónico; el Inca que acosa a los españoles en Suntur Huasi se dice que es Huáscar cuando en realidad fue Manco Inca; en la jornada III aparece Lorenzo de Mendoza, Conde de la Coruña, como Virrey del Perú, pero

Lorenzo Suárez de Mendoza, Conde de la Coruña, Virrey de Nueva España, aunque fue nombrado como Virrey del Perú nunca tomó posesión de este cargo¹⁴⁹. 3) El tema central de *La aurora en Copacabana* es la propagación de la fe y la erradicación de la idolatría que está encarnada incluso por un personaje alegórico que recuerda el Demonio de los autos calderonianos; en *Conquista* este tema tiene una importancia menor.

e) *Mitridates, rey del Ponto*

En el ms. de Chile, probablemente escrito entre 1761 y 1770¹⁵⁰ y con una diferencia de aproximadamente diez años con los mss. de Madrid y Argentina, se halla *Mitridates, rey del Ponto*. No existe nada en el ms. que haga suponer su representación, pero en caso de escenificarse cabe pensar que el local sería una casa particular de Lima donde se reunieran los miembros de una tertulia cultural-literaria¹⁵¹.

Mitridates ha sido una obra dramática poco comprendida: José Juan Arrom sólo ve en ella "una sucesión de lentos parlamentos en los cuales no ocurre nada"¹⁵², Carlos Miguel Suárez Radillo reproduce literalmente la opinión del anterior añadiendo la calificación de "culteranísimo drama"¹⁵³, Guillermo Lohmann Villena la denomina "pieza mitológica con fondo histórico"¹⁵⁴ y Severo Aparicio repite a Lohmann sustituyendo únicamente la palabra "pieza" por "tragedia"¹⁵⁵.

Las críticas más acertadas han sido la de Orlando Gómez-Gil, quien reconoce en *Mitridates* "muy cercana influencia francesa"¹⁵⁶, y, especialmente, la de Irving A. Leonard, quien en una reseña a las *Obras* de Castillo publicadas por Rubén Vargas Ugarte explica: "In the long play [*Mitridates*] he [Castillo], like his older countryman Peralta Barnuevo (1664-1743), was clearly under the influence of French neoclassicism in theme and treatment and, like this Creole *polígrafo*, he introduced musical effects suggestive of Italian opera"¹⁵⁷.

Como he indicado anteriormente, en mi opinión *Mitridates* ha de ser entendida como una tragedia rococó, estilo dramático que se caracteriza, según la periodización de Caso González¹⁵⁸, por la unión de barroco e influjo neoclásico o francés. El teatro neoclásico se introdujo en los escenarios haciendo eco de las preceptivas, las cuales rechazaban la comedia barroca imponiendo reglas para dramatizar con “estudio y arte”¹⁵⁹; entre éstas la pionera y más famosa en España fue *La poética* de Ignacio de Luzán, cuya primera edición de 1737 fue rápidamente comentada y difundida¹⁶⁰.

He llegado a la conclusión de que en *Mitridates* Castillo intentó llevar a la práctica las reglas de la tragedia que da Luzán en la primera edición¹⁶¹ de *La poética*, las cuales se hallan recogidas principalmente en el “Libro tercero”: “De la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas”¹⁶².

En dicho libro Luzán empieza su exposición definiendo el género: “es una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de éstas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder”¹⁶³. No es preciso hacer muchos comentarios sobre cómo *Mitridates* concuerda con la definición, salvo en lo concerniente a la enseñanza, de la que hablaré después.

Una vez definida la tragedia pasa a estudiar sus “partes”, las que divide en “partes de calidad” y “partes de cantidad”. Las “partes de calidad”, según dice, son seis: “fábula”, “costumbres”, “sentencia”, “locución”, “música” y “reparto”. Las “partes de cantidad” son cuatro: “prólogo”, “episodio”, “éxodo” y “coro”¹⁶⁴. A continuación me referiré a los puntos principales de cada una de las “partes” y a su aplicación en *Mitridates*.

1. La “fábula” o asunto¹⁶⁵ de una tragedia debe cumplir una serie de condiciones:

— En razón de la verosimilitud, el tema de la tragedia será preferentemente histórico, de historias pasadas en vez de modernas “porque los hechos muy recientes se saben con más individualidad” o, al menos, “de países muy distantes”, para que sea difícil constatar los cambios en la historia que exige el arte. El poeta podrá alterar, por tanto, circunstancias o personajes secundarios, pero no lo esencial¹⁶⁶.

Mitridates se basa en un hecho histórico a la par antiguo (de la historia de Roma¹⁶⁷) y distante (del Ponto, uno de los reinos del Asia Menor). Su fuente parecen ser los historiadores clásicos Apiano, Floro y Justino¹⁶⁸, y a ellos se sujeta Castillo en los puntos esenciales de la trama.

De los personajes el que retrata con mayor fidelidad es el protagonista: Mitridates (quien da título a la obra¹⁶⁹), cuyas gestas, odio mortal a Roma, audacia, fortaleza física etc. pertenecen a la semblanza histórico-legendaria. Farnacés fue efectivamente el hijo de Mitridates que se alió a los romanos y cuya usurpación del trono provocó el suicidio del Rey. Aristión, filósofo ateniense, y Arquelao, general, fueron en la realidad privados de Mitridates, aunque es ahistórico que estuvieran junto a él en el momento de su muerte; el primero porque había perecido ya y el segundo porque se había unido a los romanos algún tiempo atrás. No he encontrado el nombre de Hipsicracia en los relatos históricos, pero sí la mención a una de las esposas de Mitridates que lo acompañó vestida de hombre en su huida al final de la tercera guerra mitridática¹⁷⁰. No obstante no coincidir sus nombres con los de la tragedia, Apiano narra como murieron envenenándose dos hijas del Rey en Panticapea¹⁷¹. Incluso el soldado Rituito (en Apiano Bituito, soldado galo a quien Mitridates ordenó acabar con su vida¹⁷²) es un personaje fundamentado en la historia.

— La “fábula” ha de ser una, guardándose la unidad de acción¹⁷³, y ha de ser “entera”, esto es, “ha de tener princi-

pio, medio y fin". El fin debe seguir a la mudanza de fortuna, pues "todo lo que se añade de acciones nuevas después de esta mudanza de fortuna, es superfluo y daña a la justa grandeza de la fábula"¹⁷⁴.

En *Mitridates* no existen acciones o episodios secundarios, sino que la acción se desarrolla linealmente. La obra termina con la mudanza de fortuna de Mitridates: de Rey conquistador y feliz pasa a la condición de vasallo.

— Para respetar la unidad de tiempo, el inicio de la tragedia ha de situarse pocas horas antes de su desenlace. Lo mejor es que "dure la acción tanto como la representación", pudiendo utilizar, sin embargo, el autor algunas licencias, como el alargarse una o dos horas más "porque el auditorio no mide tan exactamente el tiempo de la acción", o el callar toda referencia temporal y todo aquello que pueda servir para calcular el tiempo transcurrido.

A fin de informar al público de antecedentes de interés, el autor puede "traer por vía de narración el otro principio de todo el hecho que dio materia a la fábula", pero sin cometer excesos¹⁷⁵.

Aunque en *Mitridates* faltan referencias temporales concretas, el tiempo de la acción parece limitarse a unas pocas horas, especialmente por la repetida prisa del Rey por salir a guerrear, que es a lo que máximamente se reduce el asunto de la obra antes de su desenlace¹⁷⁶.

Para informar al público de hechos antecedentes Castillo se vale de relaciones, pero cayendo en el abuso criticado¹⁷⁷.

— En cuanto a la unidad de lugar, cuyo respeto preceptúa también *La poética* aunque admitiendo el recurso de dividir el escenario¹⁷⁸, Castillo la mantiene sin gran esfuerzo dada la escasa acción de su tragedia; casi toda ella transcurre en un lugar indeterminado del interior del *fuerte de Panticapea*¹⁷⁹.

— Para conmover al auditorio Luzán da algunos consejos: Uno, que ocurra el suceso trágico "entre personas enlazadas con vínculos de parentesco o de estrecha amistad"¹⁸⁰. Otro, que las

muerres se realicen en público cuidando la verosimilitud y que sean de aquéllas “cuya ejecución no es muy bárbara ni cruel en el modo”, como las producidas “con veneno, con espada o puñal”¹⁸¹.

En *Mitridates* el causante del desenlace trágico es Farnacés, hijo de Mitridates, y las muertes de Hipsiracia y las princesas (con veneno) y de Mitridates (con espada) son ejecutadas en público, cuidando la verosimilitud mediante el ocultamiento de los personajes moribundos tras el paño. El deseo de conmover (y no de mover a risa) lleva a Castillo a recordar en una aco-tación que la muerte de Mitridates ha de representarse: *Con un aire severo y esforzando la vos hasta lo sumo*¹⁸².

2. Continúa Luzán: “Habiendo ya acabado de aclarar enteramente todo lo que pertenece a la fábula, pasaremos a explicar las otras partes de calidad de la tragedia, y la primera y más importante, después de la fábula son las costumbres, esto es, el genio, las inclinaciones y lo que otras naciones llaman *carácter* propio de cada persona”¹⁸³.

— Siguiendo a Aristóteles indica Luzán que los personajes de la tragedia serán los “mejores” (“mejores en fortuna, en poder, en riquezas y en fama”) por oposición a los “peores” de la comedia (“la gente vulgar y los hombres particulares”)¹⁸⁴. Sus costumbres deberán cumplir asimismo cuatro condiciones, deberán ser “buenas”, “convenientes”, “semejantes” e “iguales”:

La bondad exigida no es una bondad ética sino poética, que se define como “un carácter eminente y elevado de algún hábito bueno o malo, según sea conveniente y propio de la persona que se introduce”.

La conveniencia de Luzán coincide con el decoro de la Comedia Nueva.

La semejanza es la igualdad entre el carácter teatral y el histórico cuando la tragedia se basa en la historia.

La igualdad es “la constancia en sostener por todo el drama aquel mismo carácter o genio”; “esta igualdad no quiere

decir que las personas hayan de perseverar siempre obstinadamente en un mismo parecer, sino que conserven siempre las mismas inclinaciones y no muden de parecer sino al último con motivos y razones bastantes”¹⁸⁵.

Los personajes de *Mitridates* pertenecen a la categoría de “mejores” (un rey, sus privados, la reina, dos princesas, un príncipe) y cumplen las condiciones de las costumbres, pero de tal modo que el cumplimiento exagerado de dos de ellas (bondad poética e igualdad) conducirá la obra al fracaso. Esto se observa, sobre todo, en la figura del protagonista. Mitridates se caracteriza por la posesión de una pasión: el odio a los romanos, en grado tan eminente que se ha convertido en ceguera; la igualdad (o mejor dicho inmutabilidad) con que se mantiene el carácter del protagonista a lo largo de toda la obra hace de él algo carente de interés. En la tragedia de Castillo falta la lucha interna, el conflicto pasional, sobre el que se erigen las grandes tragedias francesas, de ahí su fracaso. Faltando la acción de la comedia española y faltando la pintura de caracteres del teatro francés, *Mitridates* queda con un gran vacío que se intenta llenar con las relaciones.

— Dentro del mismo capítulo trata Luzán de la enseñanza que deben transmitir las tragedias, flagelo de vicios y escuela de virtudes, para lo cual aconseja: “Especialmente han de tener los poetas presente siempre aquella advertencia esencialísima para la utilidad de los dramas (que aunque está ya dicha es bien que aquí se repita por ser tan importante), y es que compongan de modo la fábula que al fin de la comedia quede siempre feliz y premiada la virtud y castigado el vicio”¹⁸⁶.

En *Mitridates* la obstinación del Rey que desoye los avisos de la Reina y de sus vasallos se castiga con la pérdida del trono y su consiguiente suicidio, mientras que la prudencia y fidelidad de Hipsicracia se premia con su apoteosis final; las únicas víctimas inocentes de la tragedia son las Princesas.

Hay que resaltar que a la enseñanza a nivel personal, que es la que a primera vista se percibe en *Mitridates*, se añade una

enseñanza política de mayor interés: Es bastante conocido que bajo nombres y lugares remotos o imaginarios se solía aludir en la comedia española¹⁸⁷, el teatro clásico francés¹⁸⁸ y la tragedia neoclásica española¹⁸⁹ a hechos y sucesos del presente. Al parecer esto fue lo que ocurrió en *Mitridates*, donde la elección del tema no debió de ser en absoluto casual. Era difícil no establecer un parangón entre Mitridates, líder griego sublevado contra Roma, y un posible líder americano que se levantase contra la metrópoli¹⁹⁰. Confirma esta sospecha el ver que la comparación entre Roma antigua y sus provincias — España y sus colonias la había hecho años antes el también peruano Pedro de Peralta Barnuevo, quien en su *Historia de España vindicada* dice: “Es indudable que aquella proporción que antiguamente tuvo con Roma, España, quando fué la Provincia más noble de su Imperio, es la misma que hoy tiene con España el América”. “Era entónces la España, la América de los Romanos: semejante en las riquezas y en la extracción de las riquezas. Desdichada Provincia donde dos vezes se sacaba la sangre de sus habitantes: a cuyos males solo les servía la muerte que toman de remedio”¹⁹¹. Por otra parte, como ha explicado Pablo Macera en “Lenguaje y Modernismo Peruano del Siglo XVIII”¹⁹², a las nuevas ideas de la segunda mitad del XVIII les correspondió un nuevo estilo, que fue el “afrancesamiento que sus propios actores prefirieron llamar ‘modernismo’ ”¹⁹³; no es raro, pues, que las posibles ideas revolucionarias de *Mitridates* se revistiesen bajo el ropaje dramático de una tragedia rococó. Con todo, la enseñanza política de *Mitridates* no es revolucionaria sino conformista: vence el Príncipe que se somete prudentemente a la mayor fuerza de los romanos y no quien intenta sublevarse a ellos *demonstrando / que más quiere morir libre / que [vivir] subordinado*¹⁹⁴.

— De las costumbres hay que destacar por último la ausencia de gracioso en *Mitridates*, cuya mera aparición habría bastado para producir la mezcla de tragedia y comedia (el “nuevo monstruo” de la tragicomedia en el decir de Luzán¹⁹⁵) que caracteriza el teatro barroco español.

3. En el “Libro III” Luzán trata brevemente de la “sentencia” y la “locución” de la tragedia (el estilo “ha de ser alto, grave y sentencioso” de acuerdo con los personajes, es normal el uso del verso y admisible el de la rima en la tragedia, el metro más usado y propio de los dramas es la combinación de heptasílabos y endecasílabos¹⁹⁶), remitiendo al lector al “Libro II”: “De la utilidad y del deleite de la poesía”, donde critica principalmente la artificiosidad del lenguaje y el derroche de ingenio de la comedia española por parecerle poco verosímiles.

En 3.1.1 “Calderonismo”: “Lengua” y 3.2.1 “Versificación” expuso cómo intentó apartarse Castillo del estilo lingüístico calderoniano en *Mitridates*, lográndolo sólo parcialmente, y cómo se sirvió de la polimetría en su tragedia, al igual que en sus comedias, aunque con algunas innovaciones métricas del neoclasicismo.

4. En cuanto al “reparto”, Luzán recuerda el precepto de Horacio de no hacer actuar juntas a más de tres personas, porque “en pasando de tres que hablen es confusión y embarazo para la representación”; el número total de actores deberá ser “de ocho o diez personas”¹⁹⁷. En *Mitridates* suelen salir hasta cuatro personas juntas en el tablado con dos excepciones que sobrepasan este número¹⁹⁸; el número total de actores no se ajusta a lo recomendado por Luzán, porque a los siete principales se añaden *soldados* y *acompañamiento*.

Luzán rechaza la música teatral pareciéndole innecesaria, inverosímil y deslucidora del trabajo del poeta por distraer al auditorio de los versos¹⁹⁹; sin embargo, Castillo la emplea en *Mitridates* al modo italiano al igual que Peralta Barnuevo²⁰⁰, como ha indicado Leonard.

De las “partes de cantidad” de la tragedia²⁰¹ lo único que cabe destacar es la referencia de Luzán al uso de la palabra *Actos* por *Jornadas* y a la división escénica; cambios ambos respecto a sus comedias calderonianas que introduce Castillo en *Mitridates*.

El 13 de enero de 1673 se estrenó la tragedia *Mithridate* de Jean Racine, la que ha sido considerada una de las mejores de su autor. Sería ridículo querer equiparar lo que es una obra maestra del género al intento frustrado de imitar el teatro francés que es *Mitridates*; por otra parte, en *Mitridates* no hay nada que revele un influjo de la tragedia de Racine, pese a su fama y anterioridad temporal. Aun así creo que puede ser útil hacer notar las principales diferencias temáticas entre la tragedia de Racine y la de Castillo, considerando que parten ambas de una base histórica común²⁰²:

1) Las pasiones que describe Racine son, en primer lugar, una pasión amorosa incestuosa entre Mithridate, dos de sus hijos: Xipharès y Pharnace, y su joven esposa: Monime y, en segundo término, el odio a los romanos de Mithridate, Xipharès y Monime enfrentado a la traición de Pharnace, quien no duda en aliarse con ellos atendiendo a su propio provecho. En el interior de Mithridate se plantea la lucha entre su pasión por Monime y los celos de Xipharès que le inducen a la venganza, y su amor paterno y el odio a los romanos que le inducen al perdón. Castillo presenta como pasión preeminente el odio a los romanos de Mitridates, que choca contra la prudencia del resto de personajes que intentan disuadirlo de sus propósitos. El amor aparece únicamente en relación a Hipsicracia, quien se manifiesta en todo momento como la esposa sumisa y fiel.

2) En los personajes la principal diferencia estriba en el protagonista femenino: Monime es un personaje conflictivo, pues posee el tipo de belleza fatal que enciende la pasión de quienes la rodean. Hipsicracia, en cambio, es la sombra de Mitridates; ni siquiera llega a ser el elemento conciliador por su débil oposición a las ideas del Rey. Pharnace, personaje polémico, es el carácter más negativo de Racine; mientras que Farnacés en Castillo es presentado como la voz de la cordura que pone coto a los temerarios proyectos de su padre. Exceptuando el otro hijo de Mithridate: Xipharès, que no interviene en la tragedia de Castillo, las diferencias entre los demás personajes tienen menor importancia.

Desde estas diferencias en el tratamiento del tema Racine traza la magistral pintura de caracteres que falta en la tragedia de Castillo.

Mithridate se tradujo al menos dos veces al castellano durante el período neoclásico²⁰³: La primera, por Pablo de Olavide, peruano residente entonces en España, se hizo hacia el año 1765 para el teatro de los Reales Sitios²⁰⁴. La segunda, por Manuel Bretón de los Herreros, es posterior a 1817²⁰⁵.

Finalizado el análisis cabe concluir que el valor literario de *Mitridates* es inferior al de las obras plenamente calderonianas de Castillo, porque aunque en ella se trate de imitar la técnica no se llega a asimilar lo esencial del teatro francés; sin embargo, en *Mitridates* debe reconocerse un doble valor histórico: el de ser un intento temprano de renovar el teatro español y el de servir de testimonio de las inquietudes políticas de los criollos hispanoamericanos.



3.3.2 Obras dramáticas menores

a) *Loas*

Trenti Rocamora en *El repertorio de la dramática colonial hispano-americana*¹, afirma que la loa fue el género teatral más cultivado en la América virreinal y su motivación más frecuente fue la alabanza a las autoridades eclesiásticas o civiles. Las dos loas de Castillo se suman al caudal de loas compuestas en elogio de autoridades y, conforme a lo usual en esos casos, la alabanza se realiza en forma hiperbólica y vaga sin que exista nada que dé a entender la personalidad real del elogiado. Otra característica de las loas de Castillo es que pertenecen ambas al tipo de "loa zarzuelizada", a "la seria 'apertura musical y culta' " que compuso Calderón de la Barca².

Por otra parte, en las dos loas de Castillo se emplean anagramas³, los personajes son alegóricos y se sigue un esquema general igual: empiezan con un estribillo que canta la Música, atraídos por la cual van apareciendo los personajes llevando cada uno una tarja en la que está escrita una letra del nombre de la autoridad ensalzada; dos de ellos entablan una disputa sobre sus respectivos derechos a participar en la loa, que se resuelve prontamente mediante el ingenio; finalmente, todos los personajes intervienen consecutivamente alabando al dueño del agasajo y concluyen recitando un acróstico de su nombre que se supone acompañado por el efecto escénico de la conveniente unión de las tarjas⁴.

Dentro de las cinco clases en que, según Cotarelo y Mori, "vinieron naturalmente á clasificarse las loas, entrada ya la se-

gunda decena del siglo XVII"⁵, *Loa-conquista* corresponde a las "loas de fiestas reales"⁶, en las que sobresalieron como autores Calderón de la Barca, Antonio de Solís, Agustín de Salazar y Torres y Francisco de Bances Candamo. Su asunto está relacionado con el de la comedia de Castillo representada a continuación y lo más interesante de él es la disputa sobre la nobleza de la Nación Americana y su equiparación a Europa, que refleja el pensamiento de los criollos americanos del XVIII.

Loa-elección, en cambio, no se ajusta a ninguna de las clases de Cotarelo, pero entre ellas se parece más a las "loas para casas particulares". El motivo por el cual se compuso fue celebrar la elección como Mayordomo del Hospital de San Andrés de D. Pedro del Villar y Zubiaur, quien se encargó de la reconstrucción del coliseo dependiente del Hospital⁷ y de cuyo elogio trata la loa.

b) *Entremeses*

Los entremeses constituyen la parte más costumbrista del teatro de Castillo, por lo que pueden ser considerados anticipación del teatro de Ramón de la Cruz⁸ o de Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura en el Perú. Siguen la tradición propia del género en el que marcó un hito principal Quiñones de Benavente, tanto en temas (burla), como en tipos, fuentes de comicidad (deformación del lenguaje, parodia, golpes, "teatro en el teatro" etc.) y versificación⁹. Son asimismo destacables en ellos el limeñismo, el humor picaresco y la mayor longitud¹⁰.

El *Entremés del viejo niño*¹¹ es un entremés de enredo¹² puramente jocoso, y en él la comicidad deriva fundamentalmente del ingenio desplegado en la burla. Su asunto es común en el género: una joven engaña a su viejo padre mediante un ardid para conseguir quedar a solas con su amante. Aunque dos de las cuatro personajes (Necesidad y Desperdicio) llevan nombres alegóricos y tres de ellos (Necesidad, Desperdicio y Vejete) co-

rresponden a tipos del género (buscona o gorrón, estudiante y padre¹³), todos actúan con bastante realismo¹⁴. En el entremés cabe resaltar la parodia que se hace del tema del honor cuando el Vejete exige explicaciones a su hija por la presencia de Desperdicio en su casa¹⁵.

El *Entremés del justicia y litigantes*¹⁶ es la obra dramática del Ciego más conocida y celebrada. Es un entremés de costumbres en el que desfilan tipos populares limeños a modo de mojiganga¹⁷. A diferencia del anterior, su finalidad no es solamente jocosa o satírica, sino que existe además una intención moralizadora que queda patente en los últimos versos en boca del Juez y en las seguidillas; esto puede vincularse a su posterioridad respecto a aquél¹⁸. De sus personajes sólo entran dentro de los tipos del género el Escribano y el Alguacil¹⁹, sin que haya correspondencia en la figura del Juez que solía aparecer siempre ridiculizado en los entremeses²⁰. Uno de los mayores aciertos de Castillo estriba en la creación de un clima de premura cada vez más intensa por la inminente ejecución del reo inocente²¹, el cual choca con la progresiva insistencia de los litigantes que entorpece el trabajo del Juez. Asimismo merecen especial atención los gestos indicados en las acotaciones, pues son de gran efectismo²².

c) *Sainete*

El titulado *Sainete* es un baile entremesado o entremés cantado²³ en el que participan dos parejas de galanes y damas. Aunque es muy elemental en su planteamiento pues se reduce a un diálogo de amor y celos unido a los lazos y pases de la danza²⁴, es entretenido y los personajes están perfilados con gracia, especialmente las damas que tienen la natural desenvoltura de las busconas del teatro áureo.

d) *Introducción y Fin de fiesta*

Las dos obritas están protagonizadas por una pareja anti-

tética de personajes alegóricos: el Deseo y el Aplauso. En la *Introducción* uno de los personajes explica al otro el título de la comedia representada a continuación, de la que se mofarán ambos en el *Fin de fiesta*. Como ha indicado José Juan Arrom²⁵, en esta ridiculización de la propia comedia coincide el Ciego con Sor Juana Inés de la Cruz, quien en el *Sainete segundo* de *Los empeños de una casa*²⁶ hace otro tanto.

Para Arrom²⁷, Orlando Gómez-Gil²⁸ y Carlos Miguel Suárez Radillo²⁹ lo mejor del teatro de Castillo son sus obras menores. Yo no discuto su valor, pero opino que tampoco cabe desmerecer por ellas sus obras dramáticas de mayor envergadura, cuyas cualidades confío haber puesto de relieve en mi estudio.

3.3.3 NOTAS

3.3.1 OBRAS DRAMATICAS MAYORES

1 Véase 2.3, n. 40.

2 Véase 2.1: "Fray Francisco del Castillo: una biografía entre la leyenda y la historia": "Vida".

3 Cfr. R. Vargas Ugarte: *Historia General del Perú. Virreinato*, vol. IV (1689-1776), Lima, ed. Carlos Milla Batres, 1966 y G. Lohmann Villena: *El Arte Dramático en Lima Durante el Virreinato*, Madrid, C.S.I.C., 1945.

4 Id..

5 Explica A. Cioranescu (*El Barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de La Laguna, 1957, p. 194): "Posiblemente a la misma preocupación [creación de un mundo que combine lo real con lo irreal] responde una fórmula muy empleada a partir del Renacimiento, en el título de las obras literarias. Antes, este título se indicaba normalmente por medio de una breve referencia al nombre del personaje principal, o al acontecimiento que formaba la materia de la obra: *Chanson de Roland*, *Roman de Troie*, *Celestina*, *Arnalte y Lucenda*, etc. A partir del Renacimiento empiezan a circular con relativa insistencia los títulos que acoplan al nombre del principal personaje, un adjetivo que lo califica sólo en modo provisional e inédito, que descubre un aspecto insólito o por lo menos poco esperado: *Orlando innamorato*, *Orlando furioso*, *Morgante maggiore*: títulos que despiertan la curiosidad, porque presentan a los héroes en actitudes sorprendentes y que llaman la atención, precisamente por una especie de incompatibilidad entre el nombre y su calificativo, que normalmente se considerarían como comunicables. Durante toda la época barroca, y hasta nuestros días, se ha mantenido esta costumbre de despertar la curiosidad del lector, por medio de la reunión de dos nociones que, en la medida de lo posible, orienten la imaginación en dos direcciones diferentes,

si no opuestas: *La Tía fingida*, *El Celoso extremeño*, *El Curioso impertinente*, *Le Berger extravagant*, *Les Précieuses ridicules*, *Le Roman bourgeois*, *Les Frères ennemis*, y así sucesivamente”.

6 Entre otras muchas obras (véase, por ej., el índice de J.A. Gari y Siunell: *Biblioteca Mercedaria ó sea Escritores de la Celeste, Real y Militar Orden de la Merced, Redención de Cautivos...*, Barcelona, Imp. de los Herederos de la viuda Pla, 1875) la vida de S. Ramón es relatada en la *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes* de Tirso de Molina (vol. I: 1218-1567, introducción y primera edición crítica por Fray Manuel Penedo Rey, Madrid, col. “Revista Estudios”, 1973, ps. 98-108) y en el *Flos sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra, continuado por Juan Eusebio Nieremberg y Francisco García (he consultado una ed. de Madrid, Joachin Ibarra, 1761, en la que la vida de S. Ramón está en el t. II, ps. 658-664). Los datos hagiográficos que recoge la comedia coinciden con los de esta última obra.

7 K. Vossler en *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1940, ps. 349-350: “Aspecto distinto presentan las cosas en el grupo de las comedias de santos. Aquí es el texto una biografía, una *vita* con *mors* y *miracula*, el tema de una progresiva exaltación heroica y apoteosis del elegido. El esquema escénico estaba ya dado en las representaciones latinas, francesas e italianas de santos y milagros de la Edad Media. Consistía en una sucesión inconexa de cuadros biográficos y una acumulación de figuras humanas, celestiales, infernales y alegóricas, una mezcla de anécdotas y milagros que, en tiempos del Renacimiento, llegó, poco a poco, a hacerse insoportable al gusto de las demás naciones. Los españoles se aferraron a este género, no tanto porque la materia prima les complaciese como por su afición a la biografía”.

8 J.M. Díez Borque en “Aproximación semiológica a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro español”, *Semiología del teatro*, varios autores, Barcelona, Planeta, 1975, p. 72: “Consideración aparte merecen los signos de vestuario en la comedia de santos y comedia mitológica. La comedia de santos se apoya esencialmente en signos del *texto b* y, en particular, referentes a vestuario y escenografía [...]. En la comedia de santos los signos de vestuario tienen posibilidades significativas muy distintas porque —con frecuencia— el cambio de signos de vestuario va unido a la idea de conversión y revelación, es decir, funciona como signos externos de la conversión y evolución espiritual del santo. Roux, aunque no aduce ejemplos, sintetiza bien la especificación significativa de los signos de vestuario en la comedia de santos: ‘Le costume reflète l’état d’âme du personnage, symbolise son ascèse

et le passage d' un costume à un autre représente les étapes de son évolution vers la sainteté.' Esto ocurre en comedias como *La niñez de San Isidro*, *La juventud de San Isidro*, *La niñez del padre Rojas*, etc.'".

9 Cfr. D. L. Garasa: *Santos en escena (Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega)*, Buenos Aires, Universidad Nacional del Sur: Instituto de Humanidades, 1960.

10 *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, Toronto, University of Toronto Press, 1958.

11 La 1ª jornada transcurre en la casa de D. Nicolás y la hacienda; la 2ª en el convento de Barcelona, la hacienda y un lugar indeterminado de Barcelona donde se halla Fisberto; la 3ª en un bajel en el mar, el convento de Barcelona, el castillo del Vizconde de Cardona (interior y exterior), la casa de Fisberto y Flora, Roma, un lugar desde donde se ve la plaza de Argel, la mazmorra de S. Ramón en Argel (interior y exterior), una calle de Barcelona.

12 No hay que olvidar que en las Compañías del Siglo de Oro el gracioso y la graciosa de la Comedia solían representar el entremés (cfr., por ej., E. Cotarelo y Mori: *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*, "Nueva Biblioteca de Autores Españoles" vol. 17, Madrid, Casa Editorial Bailly // Baillié, 1911, p. CLVII). En *Redentor* hay varias acotaciones en las que se hace referencia al gesto del gracioso:

*Húndese el Demonio, éntrase el Santo en la
ermita, se cierra, y sale Solapa alborotado.*

Vase Solapa haciendo muchas señas.

*Suenan instrumentos, chirisuyas, y salen al teatro todos los
que pudieren y detrás S. Ramón vestido de la púrpura y So-
lapa agarrado de ella.*

(ps. 38, 102, 112)

13 Este es otro recurso cómico de los entremeses. En *Redentor* Solapa es golpeado en dos ocasiones, la primera por un Villano en la hacienda (vs. 755-770), la segunda por el Demonio como invisible en Argel (vs. 2936-2959).

14 Vs. 677-688.

15 Vs. 3325-3362.

16 V. 3552.

17 Vs. 3375-3428.

18 P. 10.

19 Ed. de Angel Valbuena, col. "Clásicos Castellanos" vol. 106, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p. 123. El chiste olor a azufre demoníaco = efecto de una erupción volcánica se halla asimismo en *Redentor* (vs. 1041-1046) y *El mágico prodigioso* (vs. 1466-1474).

20 Cfr. D.L. Garasa, op. cit. y A.A. Parker: "The Devil in the Drama of Calderón", en *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, New York University Press, 1965.

21 Pueden verse M. Menéndez Pelayo: "Dramas trágicos" y A.A. Parker: "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, ps. 127-165 y 359-387.

22 P. 114.

23 Aunque es un hecho muy conocido pueden verse, por ej., D.L. Garasa y Díez Borque, op. cit..

24 Véase 3.1.2.

25 En t. XI de *Obras*, edición y estudio preliminar de M. Menéndez Pelayo, "Biblioteca de Autores Españoles" vol. 186. Madrid, Atlas, 1965. Castillo alude a una comedia de santos de Lope de Vega: *El animal profeta y dichoso parricida San Julián en Redentor* vs. 1213-1217.

26 Esto considerando que Lope es el creador y primer modelo de la Comedia Nueva y que responden además a la cercanía temática entre las dos obras y su género dramático común.

27 Op. cit., p. 3.

28 Cfr. R. Vargas Ugarte y G. Lohmann Villena, op. cit. (n.3). Durante el gobierno del Virrey Amat esta comedia pudo ser representada en la Quinta o Rincón del Prado, mansión de Jaime Palmer (mayordomo de Amat), en la que se reunían furtivamente el Virrey y la Perricholi. Diego Rosselló Puga en un editorial del diario *La Prensa* (Lima, 14-6-77) describe dicha finca de la que forma parte "un teatrín donde Mariquita representaba para su senil amante". Téngase en cuenta además que el mecenas de Castillo fue José Perfecto de Salas, Asesor del Virrey Amat en Perú.

29 No se halla recogida en las colecciones de refranes de Gonzalo Correas (*Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fór-*

mulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia, Madrid, Tip. de la "Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1924, 1ª ed. en Salamanca, 1587), Francisco Rodríguez Marín (*Más de 21.000 refranes castellanos y 12.600 refranes más*, Madrid, Tip. de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1926 y 1930, *Los 6.666 refranes de mi última rebusca*, Madrid, C. Bermejo impresor, 1934, *Todavía 10.700 refranes más*, Madrid, Imprenta "Prensa española", 1941) y Julio Cejador y Frauca (*Refranero castellano*, Madrid, Librería y casa editorial Hernando, 1928). F.C. Hayes en "The use of proverbs as titles and motives in the *Siglo de Oro* drama: Calderón" (*Hispanic Review*, XV, 1947, ps. 453-463) menciona también comedias basadas en "A literary proverb, not found in the *refraneros*" como *Antes que todo es mi dama*.

30 Cfr. Hayes, op. cit. y "The use of proverbs as titles and motives in the *Siglo de Oro* drama: Lope de Vega", "The use of proverbs as titles and motives in the *Siglo de Oro* drama: Tirso de Molina", en *Hispanic Review* VI, 1938, ps. 305-323 y VII, 1939, ps. 310-323; Ch. V. Aubrun: *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968, p. 34. Esto queda resaltado por la repetición exacta o aproximada del título en las últimas escenas: *todo el ingenio lo allana* vs. 3543, 3814; *todo el ingenio me valga* v. 3847.

31 El nombre y definición de este grupo se debe a Marcelino Menéndez y Pelayo en "Calderón y su Teatro" (t. VIII de sus *Obras Completas*, Madrid, C.S.I.C., MCMXLI, ps. 270-271); posteriormente ha sido utilizado también por J.L. Alborg en su difundida *Historia de la Literatura Española* (t. II: *Epoca Barroca*, Madrid, Gredos, 1970, p. 710).

32 Cfr. D. Alonso: "La correlación en la estructura del teatro calderoniano" (en *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976), ps. 444-445: "Un galán ama a una dama; otro galán (contragalán) ama a la misma dama; otra dama (contradama) ama al primer galán. Un tercer galán puede estar enamorado de la contradama (o de la dama) y una tercera dama, del contragalán (o del galán). Dama y contradama tienen sendos guardadores de honra (padres o hermanos). Galán y contragalán tienen, respectivamente, criado y contracriado; dama y contradama tienen, a su vez, criada y contracriada. Este esquema en cada comedia sufre ligeras modificaciones o irregularidades.

La solución más elemental, la que llegó a imponerse en la primera época de la comedia, era que al deshacerse el nudo, todos se adelantaran hacia las candilejas, la pareja de protagonistas y la de los deute-

tagonistas (y sus proyecciones de escaleras abajo), ya definitivamente emparejados por el amor, a solicitar el aplauso del público".

La exposición de este esquema es bastante similar en A. Valbuena Briones: "Prólogo" a *Comedias de capa y espada* de Calderón de la Barca, col. "Clásicos Castellanos" vol. 137, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, ps. XIII-XIV y M. Menéndez Pelayo: "Calderón y su Teatro", ps. 273-276. Diego Marín en op. cit. (n. 10) incluye la comedia de enredo en "Comedias de trama compleja con intriga secundaria integrada", rótulo que resume el esquema.

33 Vs. 2910-3143.

34 Cfr. la introducción de 3.1.1.

35 Los vs. finales de la jornada I son:

CARL. Aún no he disuelto mis dudas,
pues pudo con artificio
haber dicho a Rosimunda
Enrique lo que [le] dijo.
Pero no vaciles más,
triste pensamiento mío,
y sea oráculo el tiempo
pues a todo satisfizo.

La jornada II termina con un pasaje correlativo (vs. 2321-2326) en el que los personajes manifiestan lo que piensan sobre la inesperada marcha de Flérida a palacio.

36 Vs. 106-109.

37 D. Alonso en op. cit., p. 398, dice lo siguiente hablando de un pasaje de *En esta vida todo es verdad y todo mentira*: "En esta ocasión, y en muchas semejantes, la total bimembración exigía un escenario partido. Hartzenbusch, en la edición de Rivadeneyra, lo observa muy bien".

Aunque se pueda achacar también a un olvido del autor, parece confirmar la previsión de dos decorados en primer plano en lugar del vacío acostumbrado, el hecho de que Carlos se quede dormido sobre una silla cuya entrada o salida no se indica en ninguna acotación.

38 Las acotaciones correspondientes dicen:

Suenan cajas y se descubre un trono donde estará sentado el Rey y acompañamiento, y salen Enrique con un estandarte, Chapín y acompañamiento y se hincará Enrique delante del Rey.

*Escóndese [Flérída vestida ya de dama noble] y salen el Rey,
Enrique, Carlos, Rosimunda, el Embajador, Laura, Chapín,
Celio y los que pudieren.*
(ps. 231 y 235)

39 He consultado: G. Correa: "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", en *Hispanic Review* XXVI, 1958, ps. 99-107; J.M. Díez Borque: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976; C.A. Jones: "Spanish honour as historical phenomenon, convention and artistic motive", en *Hispanic Review* XXXIII, 1965, ps. 32-39; A.A. Parker: "Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo dramático-social de Calderón", en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio anglogermánico*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1973, ps. 79-87; A.G. Reichenberger: "The uniqueness of the 'comedia' ", en *Hispanic Review* XXVII, 1959, ps. 303-316; L. Spitzer: "Soy quien soy", en *Nueva Revista de Filología Hispánica* t. I, 1947, ps. 113-127.

40 En el encuentro nocturno de Flérída y el Rey éste intenta convencerla:

REY Mira, Flérída, que puedo
pasarte de una a otra esfera.
FLER. ¿Cómo?
REY Como eres villana
y el Rey infunde nobleza.
(vs. 3132-3135)

Chapín aconseja a su amo qué conducta ha de seguir ante la pasión del Rey por Flérída:

Pero dime, ¿no es bobera
que la cabeza te quiebres
derramando buena sangre
por quien mala sangre tiene?
Ya que a quererla te incitas,
deja al Rey primero que entre,
que con eso su contacto
hará que ella noble quede.
(vs. 2768-2775)

41 Gastón explica esto a su hija respecto de Enrique:
GAST. Tu calidad bien la sabes,

pero ignoras solamente
la calidad del sujeto
a quien tu ceguedad quiere.

FLER. Luego ¿tú sabes quién es?

GAST. Tengo tan viva su especie...

ENR. ¡Cielos, ya estoy descubierto!

GAST. desde aquel día que a verle
llegué en la selva, que ya
de mí borrarse no puede;
y pues con el Rey venía,
qué hombre podrá ser infiere.
(vs. 2158-2169)

42 Por ej., en el diálogo nocturno entre el Rey y Flérída:

FLER. ¿Cómo puedo hacer desprecio
yo de mi Rey y señor,
cuando es después de mi honor
la cosa que más aprecio?

REY *ap.* ¿Tan osadas producciones
de villana pueden ser?
¡Vive Dios, que a esta mujer
la desmienten sus razones!

a ella Que, en fin, ¿tiene vuestro honor
aun antes que el Rey lugar?

FLER Sí, que el Rey no le ha de dar
como su dueño el valor.

REY ¿Conque vos honor tenéis?

FLER. Sí, que aunque humilde nací,
no estimándome yo a mí
¿cómo vos me estimaréis?
(vs. 2382-2397)

43 Por ej.:

FLER. Preguntóme si era noble,
yo supe, astuta, ocultarme,
que suele haber lances donde
más que el ser el no ser vale.
(vs. 3396-3399)

44 Por ej., hablan fingidamente Flérída y Enrique (ya esposos)
para engañar a Rosimunda:

ENR. Yo no podía [servirte],
 Flérída, para marido,
 que no vive tan sujeto
 al ciego dios mi albedrío
 que en las distancias no sepa
 proceder muy bien medido.
 Conosco tus perfecciones,
 pero conosco, advertido,
 que el no ser tú lo que soy
 es de la unión precipicio.
 (vs. 3224-3233)

45 A. Parker en op. cit., p. 79: "La clandestinidad ocasiona los celos y en los celos naufragan el amor y la lealtad entre amigos. Los noviazgos secretos y los celos abren la puerta a la discordia que trastorna las relaciones entre hombre y mujer, haciendo posible una tragedia que sólo puede evitarse volviéndose público lo clandestino".

46 Vs. 322-389.

47 Por ej., Díez Borque en op. cit., ps. 57 y 281: "en este tipo de literatura la belleza del cuerpo implica la belleza de alma; por esto, damas tan bellas suelen ser también *discretas* (la oposición operante en el XVII es: *discreta/vulgar*), con lo que se completa la perfección del héroe". "La consecuencia de aceptar esta idea aristocrática de la belleza, con sus variadas formas de manifestación externa, llevará a Lope a hacer prevalecer estos 'signos' por encima del disfraz, lo que significa que el caballero o la dama noble, disfrazados, no pueden borrar estos atributos que no coinciden con el traje que llevan, ya que la nobleza imprime carácter y su belleza física hará sospechar, situación utilizada recurrentemente en la comedia. El desenlace vendrá a confirmar las sospechas porque belleza y nobleza son inseparables".

48 Es otro tópico de la Comedia Nueva, véase Díez Borque, op. cit., ps. 28-29. El propio Enrique lo declara así a Carlos al relatar cómo se enamoró una tarde de Flérída en la selva:

ENR. Tan libre he vivido siempre
 de la injusta sujeción
 con que el rapaz atrevido
 las voluntades rindió,
 que, aunque mis ojos han visto
 tanta ilustre perfección
 que por el agrado sabe

introducir su rigor,
 nunca pudo en mi tibieza
 prender el fuego de amor;
 hasta que una fresca tarde,
 al mismo tiempo que al sol
 pira de cristal le ofrece
 donde oculte su esplendor,
 salí con el Rey a caza,
 (vs. 1250-1264)

49 Díez Borque, op. cit., p. 57: "Respecto al caballero-galán de la comedia funciona el mismo sistema de valores. Ha de ser noble, discreto, y tener buen talle, atributos que se ampliarán, más o menos, en particularizaciones, al concretarse en un protagonista, pero que resumen comprensivamente la caracterización masculina".

50 Véase ibid. "Erotismo", ps. 44-63.

51 Juana de José Prades en *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva*, Madrid, C.S.I.C., 1963, distingue en el Rey de la Comedia Nueva dos caracterizaciones: Rey-viejo, cuyas notas predominantes son la prudencia y el ejercicio real, y Rey-galán, soberbio e injusto.

52 Vs. 3086-3087.

53 Véase Díez Borque, op. cit., "Oposición amor/poder real", ps. 74-83.

54 Vs. 2858-2861. Otros ej. en los vs. 91-94, 652-654, 2768-2775 y 2896-2907.

55 En *El Teatro Barroco Hispanoamericano. Ensayo de una historia crítico-antológica*, t. II: *El Virreinato del Perú*, Madrid, eds. José Porrúa Turanzas, 1981, p. 464.

56 En "Vida y obra poética del Ciego de la Merced de Lima", Separata de la *Revista de Estudios de Madrid*, año XVII, n° 54, julio-septiembre de 1961, p. 477. Carlos Milla Batres (véase "Estudios sobre Fr. Francisco del Castillo" en la bibliografía general del trabajo) me dijo en más de una ocasión en Lima que opina igual que Severo Aparicio en este punto.

57 Esta era la costumbre tanto en España como en América, la diferencia con la metrópoli estribaba en que en América se solían representar comedias o autos sacramentales famosos en vez de sin estrenar. Guillermo Lohmann Villena en *El Arte Dramático en Lima Du-*

rante el Virreinato (Madrid, C.S.I.C., 1945), especialmente en "Parte segunda" cap. VIII: "Los autos sacramentales", cita la costumbre de representar dos autos o comedias cada año por esas fechas. Sobre autos sacramentales en América durante el Virreinato pueden verse: C. Bayle: "Notas acerca del teatro religioso en la América colonial", cap. X de *El culto del Santísimo en Indias*, Madrid, C.S.I.C., 1951, ps. 341-392 y A. Reyes: "Los autos sacramentales en España y América", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, t. V. 1937, ps. 349-360.

58 Sobre el modo de representar los autos puede verse N.D. Shergold: *A History of the Spanish Stage from Medieval times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

59 En fols. 11 rº, 26 rº y 35 vº. Lohmann Villena en op. cit. menciona comedias o autos sacramentales representados por la festividad del Corpus en dicho coliseo. R. Andioc en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March / Editorial Castalia, 1976, habla de la representación de autos sacramentales en teatros.

60 Véase 2.1: "Fray Francisco del Castillo: una biografía entre la leyenda y la historia": "Vida".

61 Véase, por ej., R. Esquer Torres: "Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII", en *Segismundo*, t. I, 1965, ps. 187-226 o R. Andioc, op. cit., cap. VI: "La polémica de los autos sacramentales".

62 Según Bruce W. Wardropper (*Introducción al Teatro Religioso del Siglo de Oro*, Salamanca-Madrid-Barcelona-Caracas, Anaya, 1967, p. 238) el primer uso documentado del título "auto sacramental" data de 1590, en una colección de siete autos editada por Vera Buck y Alice Kemp; desde entonces hasta los autos sacramentales calderonianos el género había de evolucionar aún bastante.

63 Vs. 25-40 y 49-56.

64 En "Los autos sacramentales de Calderón (clasificación y análisis)", *Revue Hispanique* t. LXI, 1924, p. 47.

65 Cfr. Bruce W. Wardropper, op. cit.. En el "Catálogo de Autos sacramentales, historiales y alegóricos" que publicó Jenaro Alenda en el *Boletín de la Real Academia Española*, ts. III-X, 1916-1923, no hay ningún otro auto de igual nombre al de Castillo, el título más parecido es *Guerra de los sentidos. Guerra es la vida del hombre* de Fray Francisco del Castillo se cita en el t. IV, 1917, ps. 662-663.

66 A.A. Parker en *The allegorical drama of Calderón*, Oxford and London, The Dolphin Book Co. Ltd., 1943, p. 62, hace una clasificación temática de los autos en: "(1) Dogmatic, (2) Scriptural (historico-theological), (3) Apologetical, (4) Ethical, and (5) Devotional (hagiological)". En mi opinión el auto de Castillo se aviene a los grupos 4 y 1-3 de Parker.

67 A *Guerra* puede aplicarse lo que dice Parker refiriéndose a *El gran teatro del mundo* (ibid., ps. 113-114): "In short, the theme of *El Gran Teatro del Mundo* is not to demonstrate that the world is a stage, but to demonstrate that since the world is a stage, certain important conclusions follow —not that 'lo que importa es ser buenos', for one knew that already without the need of any allegory; but that goodness consists in a certain attitude to life and a certain type of conduct which are not self-evident, and which the allegory makes it easier to explain".

68 Del auto sacramental calderoniano comenta F. Ruiz Ramón en su *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1967, p. 378: "Teatro en que los tres grandes protagonistas son el hombre, Dios y el diablo, cada uno con sus aliados y sus antagonistas, su coro y su anticoro, representando sobre el tablado del mundo la aventura interior y la aventura cósmica de la condición humana desde una perspectiva radicalmente cristiana".

69 En el cuadro escribo con mayúsculas los nombres de los personajes que intervienen en el auto.

70 Vs. 1011-1020 y 1625-1644. E.M. Wilson en "*La vida es sueño*", *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, p. 311: "*Memoria de la muerte* es en muchos autos lo que salva al hombre del demonio; precisamente el que Baltasar no quiera atenderla es lo que provoca su condenación. Entre las comedias, este es el objeto que tiene en *El mágico prodigioso* el trueque de la sombra de Justina en el esqueleto que Cipriano abraza. En *La vida es sueño* el temor a la muerte es algo que nunca llega a desarrollarse, pero cuyo influjo sobre Segismundo creo es evidente". Puede verse también E. Frutos: "*La Muerte*", en *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1952, ps. 267-270.

71 Son las únicas virtudes que aparecen personificadas antes de la apoteosis final del Hombre; la importancia de la Humildad se destaca además en las respuestas del Hombre contra los argumentos del Mal genio y sus aliados.

72 V. 1892. El Hombre recurre a la Virgen en el momento de la muerte conforme a lo que se reza en el avemaría.

73 La acción de los ataques contra el Hombre se alterna con pasajes líricos en los que el Hombre ora a Dios; estos últimos suelen estar en metros cultos (véase 3.2.1: "Rasgos personales": "Versificación", n. 53).

74 Vs. 51-60 y 1611-1620.

75 Parker en *The allegorical drama of Calderón*, ps. 76-77: "Calderón insists time and time again on the legitimacy of thus disregarding the classical unities, deliberately taking pains to ensure that his technique would not be called in question:

que alegóricos fantasmas
ni tiempo ni lugar tienen".

76 Ibid., p. 97: "Calderón's skill is not only of the intellectual kind that we have hitherto examined. In his endeavour to ensure that his audience should not fail to apprehend his meaning, since he does not possess the normal safeguard of verisimilitude, he has recourse not only to constant explanatory parentheses and asides, but also to various technical devices in the grouping and movement of his characters and to scenic decoration". No se conoce ninguna "memoria de apariencias" de *Guerra* y es probable que tampoco la hubiera.

77 3.1.2 g): "Música".

78 Véase 3.1.2 f): "Pintura".

79 Las acotaciones de las apariencias citadas se hallan en los fols. 41 r^o, 17 v^o, 26 r^o, 35 v^o y 40 r^o; la última acotación en el fol. 20 r^o.

80 Basándose en una distinción del propio dramaturgo explica Parker en *The allegorical drama of Calderón*, p. 59: "The *asunto* of every *auto* is therefore the Eucharist, but the *argumento* can vary from one to another: it can be any 'historia divina'—historical, legendary, or fictitious—provided that it throws some light on some aspect of the *asunto*". Puede verse también B.W. Wardropper, op. cit., ps. 36 y 115-116.

81 Vs. 61-116, 1551-1562 y 1695-1802.

82 Vs. 105-108 y 1795-1798.

83 A. Valbuena Prat en *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969, ps. 251-252 y 263: "Calderón formó sus ideas

dentro del movimiento filosófico-teológico de su época, en que destacaba el grupo de los jesuitas —Suárez, Molina, después Escobar—, conforme a sus estudios, que inició de joven en el Colegio Imperial de la Compañía de Madrid, y que siguió, con constante obsesión en su madurez. Conoció bien a San Agustín y Santo Tomás, los problemas de los debates en la cuestión “de auxiliis” —Bañes y Molina—; San Bernardo y San Buenaventura alternaban con los neoescolásticos coetáneos en las fuentes doctrinales que pueden precisarse”. “El problema de la Libertad y la Gracia, de la predestinación y la salvación llenan gran parte de este teatro [Calderón]”.

84 Véase W.J. Entwistle: “La controversia en los autos de Calderón”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año II, 1948, ps. 223-238. Como ocurre en los autos de Calderón, los argumentos de la polémica en *Guerra* no se dirigen a protestantes y jansenistas sino a creyentes católicos cuya fe se quiere confirmar.

El único punto en el que la ortodoxia de *Guerra* podría ser discutida es en el de la impecancia del Hombre; sin embargo la doctrina queda clara cuando el Mal genio exclama refiriéndose a él:

Pues, aunque sea invencible,
el triunfo no es imposible,
que no es el hombre impecable;
por eso mi rabia fiera
a nueva lid se apercibe,
que mientras el hombre vive,
esperanza hay de que muera
(vs. 1336-1342).

Más bien hay que pensar en una omisión debida al esquematismo del género.

85 Cfr. Parker: *The allegorical drama of Calderón*, ps. 68-72 y E. Frutos: *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, ps. 67-81.

86 Las citas bíblicas se indican a pie de página en la edición del auto.

87 Vs. 41-42.

88 “Ya se sabe bien que es una guerra nuestra vida sobre la tierra”, en *La Galatea* libro IV, prólogo y notas de Juan Bautista Avallé-Arce, col. “Clásicos Castellanos” vol. 155, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, p. 34.

89 Hace un amplio comentario de ella en la *Visita de los chistes*, edición de Julio Cejador y Frauca, col. "Clásicos Castellanos" vol. 31, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 198.

90 "La vida del hombre milicia es en la tierra", en *Guzmán de Alfarache* libro I, cap. VII, edición de Francisco Rico, t. I de *La novela picaresca española*, Barcelona, Planeta, 1967, p. 184.

91 Vs. 353-356.

92 Vs. 1613-1616.

93 Sobre su predominio filosófico en Perú e Hispanoamérica hasta fines del XVIII pueden verse, por ej., F. Barrera y Laos: *Vida intelectual de la Colonia*, Lima, imp. La Industria, 1909 (aunque antiescolástico deja esto claro) y E. Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana* vol. I: *La colonia. Cien años de república*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 133.

94 Vs. 1597-1606. En el v. 71 Castillo se refiere al oído como sentido de la fe, afirmación que procede de S. Pablo (Rom. 10, 17: "Fides ex auditu") y que recoge Sto. Tomás en su himno "Adoro te devote"; sobre la repetición de la misma por Calderón puede consultarse E. Frutos, op. cit., "Los sentidos", ps. 214-231.

95 Pto. 3.1.3: "Temática y personajes".

96 En "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, ps. 388-454. Copio un fragmento (ps. 419-420): "Así ocurre con mucha frecuencia en los autos, pues casi toda su trama conceptual (sobre la que se moldea simbólicamente la dramática) está basada en la pluralidad diferenciada de seres que tienen un elemento común, es decir, en la agrupación de entidades diferenciadas específicamente, dentro de un género. El pensamiento filosófico y específicamente teológico del auto calderoniano se sitúa, por tanto, fundamentalmente en el terreno donde la reproducción del pensamiento produce la plurimembración (y con ella la tendencia correlativa), que ha sido nuestro punto de partida para todo este estudio: y así, las falsas religiones (Gentilidad y Judaísmo), la Santísima Trinidad (como Poder, Sabiduría y Amor), las Virtudes Teologales (Fe, Esperanza y Caridad), las Cardinales (Prudencia, Justicia, Fortaleza, Templanza), los enemigos del hombre (Mundo, Demonio y Lascivia) [...] están por todas partes en el auto calderoniano y dan por todas magníficas pluralidades básicas, bimembres, trimembres, cuatrimembres y pentamembres, para el desarrollo de sistemas correlativos".

97 Vs. 1455-1458.

98 La aparición en escena de Dios u otros personajes sacros que escandalizaba durante el Siglo de Oro por la vida de los actores que los representaban y que choca tanto a los lectores o espectadores modernos, es justificada por Calderón en la *Loa* de *El gran teatro del mundo*:

APOSTASIA Y las figuras Sagradas,
¿es lícito que se empleen
en personas, que...

ESPAÑA No más.
Dios no puede comprenderse,
y es fuerza para nosotros
que a nuestro modo se deje
Concebir en formas que
más su grandeza revelen;
todas son, para explicarle,
a su Deidad indecentes
igualmente, pues si en troncos
permite que le veneren,
y a un Leño que signifique
su Magestad le consiente,
¿qué criatura hay más noble
que el hombre, qué humana especie
más le alude, ni quién más
le explicará reverente,
pues es Imagen de Dios
el hombre, sea el que fuere?

(Tomado de la ed. de Domingo Ynduráin, col. "Clásicos Españoles", Madrid, Istmo, 1974, vs. 341-360).

99 Este nombre para designar al Demonio y el de Buen genio para designar al Angel custodio son empleados por Calderón en algunos autos o comedias como *El gran teatro del mundo* y *El gran príncipe de Fez*.

100 Cfr. A.A. Parker: "The Devil in the Drama of Calderón", en *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, New York University Press, 1965.

101 En *The allegorical drama of Calderón*, ps. 93-94: "Never in any one of these *autos* does the action ever develop as the Devil would

wish. Why, since these allegories are the Devil's own invention, does he not evolve one that ends in an imagined triumph for himself? Because, says Calderón, the Devil of his very nature can harbour no hope of success, although he cannot refrain from hoping. In each case he begins his train of thought with a new hope, but is inevitably forced to the despairing realization of certain failure. The certainty of this he is bound to confess of his own accord, for the failure of his plans is not due to the intervention of a superior power (since the Devil is the only active agent), but to the irremediable suffering of the despair he has chosen to be his lot. It is this that makes this technique so effective here; and the Devil becomes dramatically a far more impressive and tragic figure than he otherwise would be".

102 Véase E. Frutos, op. cit., "El mundo como tema moral", ps. 277-284.

103 Véase 3.1.1 c): "Referencias a la naturaleza".

104 Vs. 1237-1238. Véase "Macrocosmos = universo frente a microcosmos = hombre" en *ibid.*.

105 Vs. 499-532.

106 V. 1223. Los personajes que encarnan el mal en los autos (Mundo, Vicios, Pensamiento etc.) son tachados de locos y aparecen vestidos como tales; cfr. Bruce W. Wardropper, op. cit..

107 El Buen genio hace su autopresentación como ángel de la guarda del Hombre en los vs. 410 y 1397-1398. En el diálogo Criador-Hombre antes de la entrada de este último al Mundo el Criador lo encomienda a su Razón (vs. 41-50), la cual acude en su ayuda en varios pasajes del auto.

108 Cfr. E. Frutos, op. cit., "Facultades aprehensivas o intelectivas", ps. 155-190.

109 Vs. 1564-1566. Cfr. E. Frutos, *ibid.*.

110 Cfr. E. Frutos, op. cit., "La Voluntad y el libre albedrío", ps. 194-214 y "El Deseo y Apetito", ps. 239-245.

111 Para el paralelo he manejado la edición de Eugenio Frutos en col. "Letras Hispánicas" vol. 15, Madrid, Cátedra, 1974. Tratan de la representación de este auto en Lima durante la Colonia G. Lohmann Villena en op. cit. (n. 57) y G. Ugarte Chamorro en *El estreno en Lima de "El gran teatro del mundo"*, Lima, Publicaciones del T.U.S.M., serie IV, n° 142, 1978.

112 Ms. de Madrid, fols. 293 rº y 300 rº.

113 Op. cit. (n. 3), ps. 404, n. 9 y 255.

114 Biblioteca Nacional de Lima, Sala Raúl Porras Barrenechea, x 985.21 / D53 / C.

115 El impreso describe el boato de la fiesta pero no así muy bien cómo se fueron desarrollando los diferentes actos; gran parte de la obra consiste exclusivamente en elogios al monarca español y al virrey.

116 Véase 2.3, n. 40.

117 Como la fiesta del "Inti Raimi" o las representaciones escénicas sobre la muerte de Atahualpa. Véase, por ej., R. Schaedel: *La representación de la muerte del Inca Atahualpa en Otuzco*, Lima, Publicaciones del T.U.S.M., serie IV, nº 127, 1977.

118 Esto frente a *Mitridates*, que es también una obra teatral histórica pero con influjo neoclásico.

119 En *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956, ps. 169-171.

120 Como explica Diego Marín en *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega* (Toronto, University of Toronto Press, 1958), el uso de intriga secundaria es especialmente frecuente en las comedias de tema histórico.

121 La única acotación que menciona un decorado fijo es:

*Ha de haber a un lado del teatro una luna con
tres cercos: uno color de sangre, otro de fuego
y otro de humo.*
(fol. 304 vº)

122 Véase 3.2.1, n. 49.

123 He manejado la ed. con notas de José Durand (Lima, Depto. de Publicaciones de la U.N.M.S.M., 1960 y 1962). En la edición de *Conquista* pongo a pie de página los pasajes correspondientes de Garcilaso.

124 Discuto, por tanto, la opinión de Arrom al respecto. Así, por ej., siendo *Conquista* una comedia histórica, no empieza con monólogos en los que se pone al público al corriente de la situación (sobre esta costumbre cfr. Ch. V. Aubrun: *La comedia española*, Madrid, Taurus, 1968, p. 258).

125 Vs. 399-402.

126 Vol. III, ps. 208-209.

127 Esto fue destacado por Guillermo Lohmann en op. cit., p. 424, n. 26.

128 Vs. 2147-2150.

129 Véase 3.1.2 g).

130 Hallar otra actitud sería más sorprendente, dada la época y las circunstancias; no se olvide que Pedro de Peralta Barnuevo, criollo limeño coetáneo a Castillo, escribió una *Historia de España vindicada* para justificar la conquista. Los únicos vs. en los que puede entenderse cierto espíritu preemancipador son 3290-3291 (*¡linda cosecha tendrán / con los frutos del Imperio!*) en los que Lluquillu se queja al ver cómo agasaja Atahualpa a Hernando de Soto y Hernando Pizarro.

131 Vs. 3703 y ss..

132 Véase, por ej., el relato del testamento de Huayna Cápac y los pronósticos de la venida de los españoles al Imperio en *Comentarios Reales*, vol. III, ps. 210-213.

133 Esta paradoja se encuentra, por ej., en los ovillejos del diálogo entre Huayna Cápac y el oráculo del Sol a inicio de la comedia (vs. 316-355). Entre agüeros de diferente tipo y presentimientos he llegado a contar 5 en la jornada I, 2 en la II y 4 en la III. En la jornada III Atahualpa reconoce en dos ocasiones ante los españoles que con ellos se han cumplido los vaticinios (vs. 3363-3455 y 3716-3719, 3736-3745). De acuerdo con la interpretación tradicional, Castillo atribuye a los oráculos origen diabólico (vs. 3750-3755).

134 Vs. 3712-3715.

135 Para comprender el desenlace de la intriga amorosa hay que atender a lo que explica, por ej., A.G. Reichenberger en "The uniqueness of the 'comedia'" (*Hispanic Review* XXVII, 1959, p. 310): "Another consequence of the concern with *honra* is the solution of the dramatic conflict by the expedient of multiple marriage. It is often of no importance that a *dama* gets *her* man, the one she loves, as long as she gets *a* man and is thereby placed in the socially accepted *estado* of married woman".

136 Por consiguiente, se puede aplicar en general a *Conquista* lo que digo en 3.3.1 b) de *Ingenio*.

137 Si en *Ingenio* las razones de la clandestinidad son claras, en *Conquista* no ocurre así. Haciendo conjeturas que posiblemente vayan más allá del pensamiento del autor, la clandestinidad de las parejas de *Conquista* puede obedecer a la desigualdad social entre damas (de sangre real) y galanes (capitanes plebeyos), situación parecida a la presentada en *Ollantay*.

138 Véanse, por ej., los vs. 3270-3291.

139 En la embajada de Hernando de Soto y Hernando Pizarro ante Atahualpa, viéndolo actuar comentan entre sí:

SOTO ¿Que esta afabilidad se halle
en tan bárbaros sujetos?

HERN. Hernando, lo soberano
es quien da estos documentos.
(vs. 3245-3248)

140 Cfr. vs. 1438, 2345-2354, 3314-3321, 3644-3651. Para la figura de Francisco Pizarro en la dramática del Siglo de Oro puede verse G. Lohmann Villena: "Francisco Pizarro en el teatro clásico español", *Arbor*, t. V, 1946, ps. 425-434.

141 Cito por la ed. de Hartzenbusch, "Biblioteca de Autores Españoles" vol. 14, Madrid, M. Rivadeneyra, 1850. Sobre esta comedia he consultado A. Valbuena Briones: "La aurora en Copacabana", en *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid-México-Pamplona, Rialp, 1965, ps. 309-313; "La visión del mundo incaico en el teatro de Calderón", en *Arbor*, t. XCVIII, n° 383, Noviembre 1977, ps. 39-53 y A. Pagés Larraya: *El Perú de la conquista en un drama de Calderón*, Lima, Publicaciones del T.U.S.M., serie IV, n° 145, 1978.

142 Vs. 2157-2362.

143 En *La aurora en Copacabana* p. 235:

Que viva, que reine, que triunfe y que venza.

En *Loa-conquista* vs. 497-498:

que vivas, que triunfes,
que venzas, que reines.

144 *La aurora en Copacabana* p. 238, *Conquista* vs. 2181-2186.

145 *La aurora en Copacabana* ps. 243-244, *Conquista* vs. 2109-2142.

146 El estudio histórico de los hechos puede leerse en R. Vargas Ugarte: *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, Madrid, Talleres Gráficos Jura-San Lorenzo, ³1956, libro cuarto caps. XXV-XXVI y libro quinto caps. I-III.

147 Según A. Valbuena Briones, en "La visión del mundo incaico en el teatro de Calderón", la fuente principal de la comedia fue la *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros e invención de la Cruz de Carabuco* de fray Alonso Ramos Gavilán, publicada en Lima, 1621; "fuentes colaterales" fueron los *Comentarios Reales* de Garcilaso y algunas escenas de *La lealtad contra la envidia* de Tirso de Molina.

148 Por supuesto, al decir esto no pretendo valorar la calidad literaria de las obras por su fidelidad a la historia. En *Conquista* sólo he advertido dos posibles errores históricos, uno, claro, el denominar *caribes* (v. 2269) a los indios de Tumbes; el otro, discutible, el suponer sacrificios humanos en el Imperio incaico (v. 184).

149 Cfr. R. Vargas Ugarte: *Historia General del Perú*, t. II, p. 295.

150 Describo el ms. y me refiero a su datación en mi ed. del teatro de Castillo.

151 Véase G. Lohmann Villena y R. Vargas Ugarte, op. cit. (n. 3). Aunque al analizar las comedias del Ciego mencioné la posibilidad de que se representasen en el Corral de San Andrés, el Palacio Virreinal o la Quinta o Rincón del Prado (véase n. 28); dadas las implicaciones políticas del tema de *Mitridates* dudo que se representara en presencia de alguna autoridad española, sí, en cambio, ante la vanguardia intelectual criolla de Lima.

152 En op. cit. (n. 119), p. 169.

153 En op. cit. (n. 55), ps. 462-463.

154 En op. cit. (n. 3), p. 420.

155 En op. cit. (n. 56), p. 477.

156 En *Historia Crítica de la Literatura Hispanoamericana*, New York-London-Toronto, Holt, Rinehart and Winston, 1968, ps. 159-160.

157 En *Hispanic Review* XVII, 1949, p. 350.

158 En "Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII", *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, n° 22, 1970, ps. 7-29.

159 Sobre el teatro neoclásico he consultado además los siguientes estudios: R. Andioc: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March/Editorial Castalia, 1976; R. Benítez Claros: "La tragedia neoclásica española", en *Visión de la Literatura Española*, Madrid, Rialp, 1963, ps.157-198; J.A. Cook: *Neo-classic Drama in Spain. Theory and practice*, Westport-Connecticut, Greenwood Press, 1974; G. Mancini: "El teatro del siglo XVIII entre razón y realidad", en *El teatro y su crítica. Reunión de Málaga de 1973*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, Imp. Málaga, ps. 111-138; I.L. McClelland: *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*, 2 vols., Liverpool University Press, 1970; F. Ruiz Ramón: "El teatro neoclásico y prerromántico", en *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1967. Concluido mi estudio sobre el teatro de Castillo ha aparecido publicado C.M. Suárez Radillo: *El Teatro Neoclásico y Costumbrista Hispanoamericano. Ensayo de una historia crítico-antológica*, 2 vols., Madrid, Cultura Hispánica, 1984, que no he llegado a utilizar.

160 Por ej., el mismo año de su publicación el *Diario de los Literatos* le dedicó una extensa y detallada reseña. Acerca de su influjo la opinión de Cook (op. cit., p. 64) es terminante: "We shall see that from the date of its publication Luzán's *Poetics* became the manifesto of the neo-classic movement and that at no time during the eighteenth century was its authority seriously questioned by neo-classicists".

161 La segunda edición, corregida y aumentada por un autor discutido, salió a la luz en 1789, esto es, varios años después de la muerte del Ciego; sí pudo conocer, en cambio, las *Memorias Literarias de París* de Luzán, publicadas en 1751.

162 He manejado *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (Ediciones de 1737 y 1789), introducción y notas por Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra, 1974.

163 P. 290.

164 P. 291.

165 P. 309: "Los autores de poética entienden por fábula la acción, o sea, el hecho o asunto de una tragedia, comedia o poema épico".

166 Caps. III: "De la fábula dramática y del modo de formar una fábula", ps. 323-329 y IV: "De la integridad y otras condiciones de la fábula", ps. 335-339.

167 Aunque no lo hace Luzán, Boileau en su *Art Poétique* declara su preferencia por los temas antiguos y clásicos; dichos temas fueron llevados a los escenarios por Corneille y Racine. Aún no ha llegado el momento de la tragedia neoclásica de temas nacionales en España, cuyos límites cronológicos considera Ruiz Ramón (op. cit., p. 388) 1770 y 1827.

168 Para llegar a esta conclusión he consultado: 1) D. Magie: *Roman rule in Asia Minor to the end of the third century after Christ*, 2 vols. (el segundo está totalmente dedicado a las fuentes históricas y bibliográficas), Princeton-New Jersey, University Press, 1950. 2) Historiadores clásicos que hablan de Mitridates: Apiano: *Historia romana*, introducción, traducción y notas de Antonio Sancho Royo, Madrid, Gredos, 1980; Florus: *Oeuvres*, texte établi et traduit par Paul Jal, Paris, Société d'édition "Les belles lettres", 1967; M.I. IVSTINI: *EPITOMA HISTORIARVM PHILIPPICARVM POMPEI TROGI*, Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum, post Franciscum Ruehl iterum edidit Otto Seel, Stutgardiae in aedibus B.G. Teubneri, MCMLXXII; Dio Cassius: *Roman History*, with an english translation by Earnest Cary, Ph. D., on the basis of the version of Herbert Baldwin Foster, Ph. D., London, William Heinemann Ltd., Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, MCMLIV; Polybius: *The Histories*, with an english translation by W.R. Paton, London, William Heinemann Ltd., Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, MCMLX.

169 Como señalé en 3.2.1. a) la forma del título de la obra muestra su filiación rococó.

170 Magie, op. cit., vol. I, p. 355. Me parece muy significativo el detalle de que la acotación correspondiente en *Mitridates* diga:

[...] *síguele la Reina vestida de amasona con
redesilla negra en la cabeza, que equivale
a la costumbre que tenía esta señora de seguir
a su marido vestida de hombre como soldado
y cortado el pelo;*

lo que es desdeñar la oportunidad de sacar en escena a una mujer vestida de varón, recurso utilizado con gran éxito en la comedia española. Véase C. Bravo-Villasante: *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.

171 En la ed. citada, el relato de la rebelión de Farnacés y muerte de Mitridates ocupa las ps. 584-587. Copio lo referente a las Prince-

sas: "El propio Mitridates extrajo una bolsa con veneno que siempre llevaba en la funda junto a su espada y lo mezcló. Dos de sus hijas, unas niñas aún que se criaban juntas, llamadas Mitridatis y Nisa, y que habían sido prometidas en matrimonio a los reyes de Egipto y Chipre, le suplicaron tomar el veneno antes que él e insistieron con vehemencia y le impidieron que bebiera hasta que no lo hubieron hecho ellas. El veneno hizo efecto en ellas de inmediato".

172 Ibid.: "Al ver a Bituito, un oficial galo, le dijo: 'Muchas veces me beneficié de tu diestra contra los enemigos, pero obtendré el máximo beneficio de ella si me matas ahora, cuando corro el peligro de ser llevado en una procesión triunfal romana, yo quien durante tantos años fui el dueño absoluto y rey de un reino tan vasto, pero que soy incapaz de morir por medio de un veneno, por haberme protegido como un necio contra él con otras drogas. Pues yo que me previne y protegí contra todos aquellos venenos que puede un hombre tomar en su vida cotidiana no lo hice contra el más penoso y familiar para todos los reyes, la infidelidad de su ejército, de sus hijos y de sus amigos.' Y Bituito, movido a compasión, prestó al rey el servicio que deseaba".

173 Cap. V: "De las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar", ps. 340-342. "Lógrase esta unidad, en los poemas épicos o dramáticos, con la unidad de la acción en ellos representada, la cual unidad consiste en ser una la fábula, o sea el argumento, compuesto de varias partes dirigidas todas a un mismo fin y a una misma conclusión. De manera que todas las dichas partes o las varias acciones que componen el todo de la fábula, han de ser (según Aristóteles) tan esenciales, tan coherentes y eslabonadas unas de otras, que, quitada cualquiera de ellas, quede imperfecta y mutilada la fábula". P. 340.

174 Cap. IV: "De la integridad y otras condiciones de la fábula", ps. 330-334.

175 Cap. IV, ps. 331-333 y V, ps. 342-347.

176 Arrom narra de la siguiente manera el asunto de *Mitridates*: "en el primer acto, el rey quiere salir a pelear, en el segundo, todavía quiere salir a pelear, y en el tercero, ya no sale a pelear. Únicamente al fin del último acto hay un instante de movimiento: cuando el pueblo, negado a guerrear, lo depone, y el rey, cansado de declamar, se suicida".

177 Castillo da comienzo a la tragedia con el diálogo entre Aristión y Arquélao, en el que, mediante largas intervenciones se dan mutuamente noticia de la situación del Rey y de su ejército; en el Acto

II, en dos extensísimos monólogos, el Rey recuerda los agüeros habidos sobre su persona y su vida pasada. En ambos casos los respectivos Actos consisten en su mayor parte en las relaciones y en esto es justa la crítica de Arrom.

178 Cap. V, ps. 347-350.

179 V. 8.

180 Cap. VI: "De la fábula simple e implexa y de la agnición y peripecia", ps. 355-358.

181 Cap. IX: "De las pasiones trágicas", ps. 372-374.

182 Fol. 19 vº col. izqda..

183 P. 375.

184 Cap. VI, p. 353.

185 Cap. X: "De las costumbres", ps. 376-379.

186 Ps. 379-387; la cita está tomada de las ps. 386-387. Esta última regla de Luzán coincide con la llamada "justicia poética" del teatro barroco español, comentada por A.A. Parker en "Aproximación al drama español del Siglo de Oro" y "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, ps. 329-387.

187 Véase, por ej., Ch. V. Aubrun: *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968, ps. 251-253.

188 Véase, por ej., P. Butler: *Classicisme et Baroque dans l'oeuvre de Racine*, Paris, Nizet, 1959.

189 Trata ampliamente de ello R. Andioc en op. cit. (n. 159).

190 Por ej., D. Magie (véase la n. 168), al referirse a las guerras mitridáticas escribe párrafos tan sugerentes como éstos: "As he [Mitridates] had appeared in southern Russia in the role of champion of the Greeks against the barbarians, so he would present himself as the deliverer of Hellenic Asia Minor from domination by a foreign power [Roma]". P. 196.

"Despite the superficial character of the victory [el desenlace de la primera guerra], the last great anti-Roman and nationalistic movement in Asia Minor was a total failure. Never again, while the province was under Roman rule, was a serious attempt made by the inhabitants to oust the foreigner and conserve Asia for the Asiatics. The provincials had found that a native monarch [Mitridates] might be more

tyrannous even than the foreigner and that, moreover, he could not fulfil his promise of deliverance". P. 231.

191 Tomo las citas de L.A. Sánchez: *La Literatura Peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú*, Lima ed. P.L. Villanueva, 1973, t. II, ps. 488 y 494. En el mismo tomo, p. 423, Sánchez explica: "A menudo [en Francia], bajo las apariencias de un personaje exótico —el gran Turco, un Bajá, un Emir, Micrómegas, Zadig—, se aludía a sucesos y hombres del día. Cuando eso no bastaba, los escritores apelaban a los sucesos del pasado: bajo la apariencia de hechos de la historia romana, se criticaba, en realidad, la vida contemporánea. Durante la Revolución Francesa fué práctica constante.

En el Perú virreinal pasó algo análogo. Don Pedro de Peralta y Barnuevo, el más famoso humanista de nuestro siglo XVIII, publicó en 1730 una 'Historia de España vindicada'. Al encarar la existencia de la Península bajo la dominación de los romanos, desliza fugaces comparaciones con la del Perú bajo la dominación de los españoles, y esboza muy levemente, cierto, su esperanza en la libertad del Nuevo Mundo. Las Academias americanas de fines del siglo XVIII, reúnen a sabios y estudiosos criollos, quienes apelaban, también, al sistema de la alusión, simulando imaginaria correspondencia epistolar con personajes no ya iraqueses o persas, sino de otras latitudes, a fin de dispartar contra el absolutismo fiscalizador".

192 En *Letras*, 1º y 2º semestres, nº 68-69, Lima, 1962, ps. 267-307.

193 P. 282. Carlos Milla Batres, en las "Conclusiones" de su tesis doctoral inédita: *Vida y obras literaria éditas e inéditas del ciego de la Merced: Fray Francisco del Castillo Andraca y Tamayo (1716-1770)*, Lima, U.N.M.S.M., 1976, p. 78, considera que puede existir una "resistencia disimulada contra el poder civil" en la poesía satírica de Castillo.

194 Vs. 1906-1908. Arrom en *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial* (op. cit., n. 119) introduce con estas palabras el cap. "Apogeo y ocaso del barroco americano, 1681-1750": "Fórmula, genuflexión y conformismo son los signos que caracterizan, más todavía que a la etapa que acabamos de transitar, a ésta de apogeo y ocaso del barroco americano. En la esfera intelectual, recrudescida la militancia de la censura, se hace cada vez más peligroso todo intento de expresión propia, al extremo de que más de uno de los autores que mencionaremos se vieron, por puras nimiedades, en las ásperas manos de los intérpretes de la verdad oficial. Por tanto, conformismo. Política y eco-

nómicamente, reducidos los privilegios y aun las propiedades de los americanos por un poder centralizado y omnímodo, se recurre, para conservar lo que se tiene o aspirar al cargo salvador, a la dádiva y a la lisonja. Genuflexión. Y artísticamente, en un ambiente enrarecido por el aislamiento y viciado por la intolerancia, los escritores de esta época dan, en conjunto, la impresión de seres condenados a escribir de prestado, a hundirse atados de pies y manos a una estética progresivamente en desgaste. Fórmula.

Todo eso, en la superficie. Y, por debajo, el sordo rencor del criollo preterido en los cargos gubernamentales y eclesiásticos por su misma condición de criollo; el latente espíritu de infidencia que brota, todavía aisladamente, ya en los motines de México en 1692, o en las rebeliones de los vegueros cubanos en 1717 y los comuneros paraguayos de 1717 a 1735; la penetración, hacia fines del período, de las nuevas ideas que de Europa van llegando subrepticamente y comienzan a infiltrarse en tertulias y escenarios; y, en las obras teatrales, la mayor secularización de los temas, y el constante aflorar, por los intersticios de la fórmula, de la sutil nota personal, ya autobiográfica y risueña, como en Sor Juana, o amarga y desilusionada, como en Caviédes, o burlona y pedante, como en Peralta Barnuevo, o tempranamente costumbrista, como en Monforte y Vera y el Ciego de la Merced. Apogeo, pues, y también ocaso". Ps. 119-120.

195 Cap. XVI: "De la tragicomedia, églogas, dramas pastorales y autos sacramentales", ps. 421-422.

196 Cap. XI: "De la sentencia y de la locución de la tragedia", ps. 388-391.

197 Cap. XII: "Del aparato teatral y de la música", ps. 393-394.

198 Acots. fols. 5 vº col. izqda. y 17 vº col. izqda..

199 Cap. XII, p. 394.

200 Véase 3.1.2 g) y en 3.2.1 a) lo referente al uso de octavillas agudas en *Mitridates*.

201 Cap. XIII. "De las partes de cantidad de la tragedia", ps. 395-402.

202 He utilizado la ed. de Racine: *Théâtre*, t. II, Paris, Hachette, 1948.

203 Sobre traducciones y adaptaciones de Racine en España puede verse Ch. B. Qualia: "Racine's tragic art in Spain in the eighteenth century", en *Publications of the Modern Language Association of America*, Baltimore, vol. LIV, nº 4, december 1939, ps. 1059-1076.

204 Ha sido actualmente editada por Estuardo Núñez en *Obras dramáticas desconocidas*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1971, ps. 113-177. La traducción de Olavide, de escasa inspiración poética, es fiel a Racine.

205 Aunque no la menciona Qualia en su artículo, lo hace Cook en op. cit. (n. 159), p. 498. A. Par en "Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII" (*Boletín de la Real Academia Española* t. XVI, 1929, p. 494) menciona la representación de una obra titulada *Mitrídates en el Ponto* los días 20 y 21 de Septiembre de 1783, sin dar más datos sobre ella; I.L. McClelland en op. cit. (n. 159), p. 116 añade: "*The Mitrídates en el Ponto* of a Barcelona play-list of 1783 sounds more like the Italianate *Mitridate*, figuring among Italian opera in an English play-list of 1783, than Racine's original" y en nota de la misma p.: "There is a *Mitrídates*, entitled more fully: *Perder por odio y amor, reino, vida y opinión, Mitrídates, Rey de Ponto*, in three acts, with a *censura* for 1765, in the Biblioteca Municipal".

3.3.2 OBRAS DRAMATICAS MENORES

1 Lima, Publicaciones del T.U.S.M., serie V, nº I, 1959, "Conclusiones", ps. 21-22.

2 J.L. Flecniaoska: *La Loa*, Madrid, Sociedad General Española de Librería S.A., 1975, ps. 129 y 103.

3 *Pedro-Poder en Loa-elección* vs. 105-136 y *Manso-Nomás en Loa-conquista* vs. 80-87.

4 También es semejante en ambas la distribución estrófica y de la música; véase 3.2.1 b). El uso de tarjas con letras en las loas debió de ser bastante frecuente, cfr. *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácara y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ordenada por Emilio Cotarelo y Mori, "Nueva Biblioteca de Autores Españoles" vols. 17 y 18, Madrid, Casa Editorial Bailly // Bailliére, 1911.

5 "Loas sacramentales", "Loas al Nacimiento de Cristo, á Nuestra Señora y á los Santos", "Loas de fiestas reales", "Loas para casas particulares", "Loas de presentación de compañías". En op. cit., ps. XXIV-LIII.

6 R. Andioc en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March / Editorial Castalia, 1976, p. 57, hace un comentario interesante sobre el uso de alegorías en representa-

ciones destinadas a festejos reales: "El carácter aristocrático, palaciego incluso, de la zarzuela primitiva (y pensamos en Calderón, pero también en Antonio de Solís o en Diamante) explica en gran parte la elección de sus protagonistas entre los dioses y héroes de la Antigüedad clásica, que daban al espectador una imagen a la vez idealizada y engrandecida, ampliada, de su propia condición; el boato del espectáculo contribuía, en estas condiciones, a crear el ambiente que mejor convenía a aquella sobrehumanidad cuyo lenguaje lo constituía la música.

Por estas mismas razones recurren los dramaturgos a la alegoría cuando se les invita a celebrar un acontecimiento relacionado con la familia real".

Entre los personajes alegóricos de esta clase de loas son corrientes las naciones personificadas, como ocurre en *Loa-conquista*; cfr. E. Cotarelo y Mori, op. cit.

7 Cfr. G. Lohmann Villena: *El Arte Dramático en Lima Durante el Virreinato*, Madrid, C.S.I.C., 1945, ps. 404-405.

8 Esta apreciación fue hecha anteriormente por José Juan Arrom en *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956, ps. 172-173. Algunos críticos han hablado de un influjo de Ramón de la Cruz sobre el Ciego, pero esto no parece posible por razones cronológicas: el primer ms. conservado de Ramón de la Cruz data de 1757, la primera mención a representaciones de D. Ramón en *El Arte Dramático en Lima Durante el Virreinato* se hace en 1790, D. Ramón publicó sus sainetes entre 1786 y 1791. Por otra parte, independientemente del mayor costumbrismo de los entremeses de Castillo y de la moraleja contenida en *Entremés-justicia*, no existen otros rasgos que hagan pensar en un influjo de Ramón de la Cruz. Para llegar a esta conclusión he consultado las eds. de sainetes de Ramón de la Cruz de E. Cotarelo y Mori, "Nueva Biblioteca de Autores Españoles" vols. 23 y 26, Madrid, Casa Editorial Bailly // Bailliére, 1915 y 1928; J. Dowling, "Clásicos Castalia" vol. 124, Madrid, Castalia, 1981; L. de Filippo, Madrid, Ministerio de Educación Nacional-Dirección General de Bellas Artes-Publicaciones de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, 1955; J.F. Gatti, "Textos Hispánicos Modernos" vol. 17, Barcelona, Labor, 1972.

9 Sobre los entremeses en el Siglo de Oro he consultado: E. Asensio: *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965; H.E. Bergman: *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965; P. Calderón de la Barca: *Entremeses, jácaras y mojigangas*, edición, introducción y notas

de E. Rodríguez y A. Tordera, "Clásicos Castalia" vol. 116, Madrid, Castalia, 1983; la colección citada de Cotarelo; *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, edición, introducción y notas de H.E. Bergman, "Clásicos Castalia" vol. 21, Madrid, Castalia, 1970; K.R. Scholberg: "Las obras cortas de Calderón", en *Clavileño* 25, 1954, ps. 13-19.

Al tema de la burla y a los tipos me volveré a referir más abajo, de las fuentes de comicidad y la versificación trato en otras partes del estudio (3.1 "Calderonismo", 3.2.1 "Rasgos personales": "Versificación").

10 Según H.E. Bergman en su estudio de Quiñones de Benavente (ps. 191-192), los entremeses representados de la *Jocoseria* poseen una extensión media de 254.3 versos, con una extensión que va de 221 a 302 versos; la media de los entremeses publicados en el *Ramillete de entremeses y bailes...* citado (sin contar el de Salas Barbadillo que es claramente una excepción) es de 217.6 versos, con una extensión que va de 145 a 315 versos; la media de los entremeses de Calderón publicados por E. Rodríguez y A. Tordera es de 230 versos, con una extensión que oscila entre 56 y 355 versos. Los entremeses de Castillo miden 351 y 461 versos.

11 En la colección de Cotarelo y Mori se recoge un entremés de Quiñones de Benavente titulado *Entremés del talego-niño*, pero pese al parecido en el título su asunto es muy diferente al de *Entremés-viejo*.

12 En la "Introducción crítica" de H.E. Bergman al *Ramillete de entremeses y bailes...* clasifica los entremeses en tres grupos: "de enredo", "de costumbres" y "de carácter", clasificación que aplico a Castillo. El enredo de *Entremés-viejo* se manifiesta en la técnica escénica en el uso del disfraz y en las abundantes indicaciones de *al paño*, *escóndese* y los *apartes*.

13 En *Entremés-viejo* actúan Necesidad *mal vestida*, en conformidad con su nombre, y Desperdicio *de colegial*, en conformidad con su nombre (los colegiales tenían fama de dilapidadores) y el tipo que representa.

El entremés se inicia con un diálogo entre Necesidad y Desperdicio en el que aquélla pide a éste *un buen partido de puntas* a cambio de sus favores. El tipo de buscona o gorrana, maestra en "la escuela del sonsaque", es recogido por Cotarelo en la descripción de los tipos principales del género (op. cit., ps. CXLVIII-CLV).

En el mismo lugar dice Cotarelo del estudiante: "Es cómico, burión, cobarde, hambriento, pobre y lascivo". Bergman en la "Intro-

ducción crítica" de *Ramillete de entremeses y bailes...* p. 38, describe también el tipo: "La caracterización del *estudiante o capigorrón*, es menos homogénea que la de los otros tipos. Es joven, listo, pobre; le corresponde a menudo organizar las burlas o embaucar al bobo mientras se ejecuta un robo. Su éxito en amores depende del objeto de sus atenciones: cuando es hija guardada por un viejo marrullero logra vencer todos los obstáculos, pero cuando es dama mundana puede quitarle la presa otro pretendiente de mayores posibles económicos. Necesidad y picardía le impulsan a discurrir modos de comer a costa ajena; el paso del 'convidado', en que falla la estratagema, se repite en muchos entremeses".

Del padre dice Cotarelo: "El padre vejete enfermizo, quejón, cobarde, suspicaz, avaro y medroso. Sufre continuos desacatos y desprecios de sus hijas, que es con las que de ordinario contiene para guardarlas y vigilarlas, hasta que al fin se le huyen con el galán en sus propios ojos".

14 Arrom en op. cit., ps. 171-172: "En el *Entremés del Viejo niño* intervienen cuatro personajes: Desperdicio, Pobreza [sic], un Vejete y un Arriero. No obstante el nombre de los dos primeros, no hay intención alegórica alguna. Se trata de una farsa de ambiente realista en la que, tras unas escenas que fluctúan entre lo apicarado y lo picante, termina, como buen entremés, en golpes, y después de los golpes, en casorio".

15 Vs. 285-314. Cotarelo en op. cit., p. CXLV: "el entremés es como un eco grosero, como una parodia de la comedia que intermedaba". En *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (actas del 3^{er}. coloquio del Groupe d'Etudes Sur le Théâtre Espagnol), París, Editions du C.N.R.S., 1981, se trata en general de la función social del entremés del Siglo de Oro a través de la burla y más específicamente en relación al tema del honor en la ponencia de Claude Chaudadis: "Risa y honra conyugal en los entremeses".

16 En este título *justicia* es sinónimo de juez. Orlando Gómez-Gil, en *Historia Crítica de la Literatura Hispanoamericana*, New York-London-Toronto, Holt, Rinehart and Winston, 1968, p. 157, habla de Antonio Paz y Salgado, abogado guatemalteco que escribió una *Instrucción de Litigantes* (1742) en prosa que "es una sátira contra la sociedad de su tiempo, muy adicta al camorreaje judicial", y a quien considera "precursor de los 'cuadros de costumbres' ". Como no he podido leer dicha obra no sé si presenta más parecidos con *Entremés-justicia*.

17 Una de las formas que reviste el teatro menor durante el Siglo de Oro es la mojiganga, que se caracteriza por consistir en un desfile de personajes ridículos. Cfr. E. Cotarelo y Mori, op. cit., ps. CCXCI-CCCV y H.E. Bergman: "Introducción crítica" de *Ramillete de entremeses y bailes...*, ps. 26-27.

18 *Entremés-justicia* se halla en el ms. de Chile con *Mitridates* y cabe suponer, como para *Mitridates*, una fecha de composición entre 1761 y 1770. Al hablar de la versificación me referí a otro índice de posterioridad respecto a *Entremés-viejo* que es el aumento de la silva de consonantes en detrimento del romance. El propósito moralizador puede verse, por tanto, como resultado del influjo de las ideas neoclásicas en Castillo.

19 Cfr. Cotarelo, op. cit., ps. CXLVIII-CLV.

20 El tipo de Juez más frecuente en los entremeses es el Juez Alcalde rural, tipo inmortalizado por el actor Cosme Pérez en su caracterización de Juan Rana. Cfr. Cotarelo, ibid..

21 Al empezar el entremés el público se entera de que Simonete, injustamente culpado de un crimen que no ha cometido, camina al suplicio; más adelante se dice que *la campanilla en lo que suena / del pobre anuncia la cercana pena* (vs. 93-94); después, *que han doblado / porque dobló el petate nuestro ahorcado* (vs. 155-156).

22 Doy algunos ej.:

*Sale el Alcalde con un tintero y papel en la
mano y tras él el Escribano con un bufete,
ambos muy de prisa.*

*Dan uno fuertes golpes a la puerta y mirando
ambos como asorados así a la parte de donde
viene el sonido dicen*

*Abre la puerta y sale un Patán, y quedan
asomados en ademán de entrarle siguiendo otros
muchos, así hombres como mujeres.*

*Salen otras dos Mujeres atropadas, las dos
asercándose al Alcalde con manoteos.*

*Todas con el Patán y la Vieja rodean al
Alcalde y gritan*

(fols. 76 r^o, 77 r^o, 78 r^o y 81 v^o)

23 Véase 3.2.1 b).

24 El Sainete de Castillo es más sencillo que otros bailes en los que se representa una metáfora sostenida con propósito satírico, como *Las estafadoras* de Quevedo o el *Baile cantado del Amor médico* de Juan del Valle Caviades.

25 En op. cit., p. 171.

26 He manejado la edición de G. Sabàt de Rivers y E.L. Rivers en Sor Juana Inés de la Cruz: *Obras selectas*, Barcelona, Noguer, 1976.

27 Op. cit., p. 171.

28 Op. cit., p. 160.

29 En *El Teatro Barroco Hispanoamericano. Ensayo de una historia crítico-antológica*, t. II: *El Virreinato del Perú*, Madrid, eds. José Porrúa Turanzas, 1981, ps. 466-479.



3.4 CASTILLO Y EL TEATRO VIRREINAL PERUANO

3.4.1 El número de obras de la dramática virreinal hispanoamericana es muy reducido, se conocen pocos autores y de escasa producción teatral. Las causas de este vacío son varias: en primer lugar, en las colonias se representaban preferentemente obras de ingenios españoles del Siglo de Oro, con los que era difícil competir¹; por otra parte, los dramaturgos hispanoamericanos tenían que sortear más obstáculos que los peninsulares para publicar sus obras, y al quedar éstas inéditas muchas se perdieron conservándose solamente títulos o fragmentos de ellas²; por último, faltan ediciones modernas que hagan asequibles los manuscritos e impresos antiguos³.

De acuerdo con el panorama descrito, el teatro virreinal peruano se compone de un número muy limitado de obras; a fin de valorar convenientemente lo que supone en él el teatro de Castillo hago un breve repaso de sus principales representantes⁴:

Se conservan cuatro dramas virreinales en quechua⁵: *El pobre más rico* de Gabriel Centeno de Osma (siglo XVII), *El hijo pródigo* de Juan de Espinoza Medrano (¿1632?-1688), *Usca Paucar* de autor anónimo (siglos XVII-XVIII) y *Ollantay* de creación incaica pero cuya versión conocida se atribuye al Padre Antonio Valdez (¿?-1816). Los tres primeros son autos históricos, *El pobre más rico* y *Usca Paucar* están basados en relatos de un mismo milagro mariano y *El hijo pródigo* en la parábola evangélica de igual nombre; el único auto sacramental alegórico de la dramática virreinal peruana es *Guerra es la vida del hombre* de Castillo. *Ollantay*, como es bien sabido, trata de los amo-

res entre Ollantay, capitán plebeyo, y Cusi Coyllur, hija del Inca Pachacutec.

Los autores de obras dramáticas mayores en castellano son Juan de Espinoza Medrano, Lorenzo de las Llamosas, Pedro de Peralta Barnuevo y Pablo de Olavide.

Además de *El hijo pródigo* en quechua, a Espinoza Medrano se le atribuyen *El rapto de Proserpina* y *Amar su propia muerte*. Según José Luis Trenti Rocamora⁶, *El rapto de Proserpina* es un drama en quechua del que hay copia moderna del primer acto, pero la crítica discrepa notablemente en este punto llegando incluso a dudar su existencia⁷. *Amar su propia muerte* es una comedia bíblica calderoniana basada en el cap. IV del libro de los Jueces; en mi opinión dentro de la dramática virreinal peruana es la única obra extensa que se aproxima en calidad al teatro de Castillo.

De la producción teatral de Lorenzo de las Llamosas (1665-1705) solamente *También se vengan los dioses* ha sido publicada en nuestro siglo. Se trata de una zarzuela de tema mitológico, lenguaje barroco recargado y abundante tramoya que fue escrita para ser representada en el Palacio Virreinal de Lima. Rubén Vargas Ugarte, a quien se debe su moderna publicación, le otorga exclusivamente un valor de época⁸. La loa y el sainete de Llamosas (*El astrólogo fingido*) que acompañan la zarzuela han merecido asimismo críticas poco elogiosas⁹. Sus obras restantes son una comedia mitológica (*Amor, industria y poder*), otra zarzuela también mitológica (*Destinos vencen finezas*), una loa y un baile (*El bureo*) y, aunque fueron escritas para ser representadas en el Palacio Real de Madrid, todas ellas adolecen de los mismos defectos de las anteriores¹⁰.

Para Augusto Tamayo Vargas y Luis Alberto Sánchez, autores de las más completas historias de la literatura peruana, Pedro de Peralta Barnuevo (1664-1743) es el mejor dramaturgo del Perú virreinal¹¹. De Peralta Barnuevo se conservan tres "festejos teatrales" completos y una loa, que hacen un total de doce obras. Sus obras dramáticas extensas son *Triunfos de amor*

y poder, *Afectos vencen finezas* y *La Rodoguna*. Las dos primeras son zarzuelas, de asunto mitológico e histórico respectivamente, que poseen un estilo barroco recargado similar al de Llamosas¹² (Peralta Barnuevo ha sido llamado con justeza "gran poeta de algún verso"¹³). *La Rodoguna* posee sobre todo valor histórico, pues se trata del primer intento de introducir el teatro francés en la escena española; este intento se concreta en la adaptación del drama de Corneille de igual nombre mediante el aumento del número de versos, el cambio de los cinco actos en tres jornadas, la adición de música, de cinco personajes entre los que se halla el gracioso y de una intriga secundaria, y la sustitución de la monometría francesa por una gran variedad de metros. Cabe resaltar además que el teatro de Peralta Barnuevo ha sido alabado por su rica y novedosa versificación¹⁴. Estableciendo aquí un paralelo con Castillo sobresale lo siguiente: la mayor sencillez del lenguaje del Ciego, su también fallido intento de introducir el teatro francés en *Mitridates*¹⁵ y el uso de ciertas formas métricas que aparecen en el teatro de Peralta Barnuevo como innovación¹⁶. Descontando las loas en las que Peralta sigue el farragoso estilo anterior, los críticos se expresan unánimemente a favor de las obras cortas, que consideran lo mejor de su teatro. Estas son dos bailes, dos fines de fiesta y un entremés, y en ellas destacan la sencilla naturalidad del lenguaje, el humor picaresco y el costumbrismo¹⁷. En los bailes el Amor aparece como juez de una serie de parejas, con disfraz de barquero en uno y de Mercurio en otro (*El Mercurio galante*); los fines de fiesta están inspirados en Molière y en ellos Peralta se burla de médicos y otros gremios mediante un latín macarrónico; el entremés es cantado y está también protagonizado por parejas de amantes. Por su donaire estas obritas pueden competir con las de Castillo.

Pablo de Olavide (1725-1803) fue más que autor teatral traductor. Su labor dramática comprende nueve obras, de las cuales ocho son traducciones de obras francesas y una creación suya. Esta última se titula *El celoso burlado* y, según Estuardo

Núñez, es una "zarzuela" al estilo de *El Prado por la noche* o *Las majas de Lavapiés* de Ramón de la Cruz¹⁸. Ni en las traducciones ni en *El celoso burlado* brilla su inspiración poética.

Las seis obras publicadas por Rubén Vargas Ugarte en *De nuestro antiguo teatro*¹⁹ (siglos XVI-XVIII), sin contar *Entremés-justicia* y *Amar su propia muerte* de Espinoza Medrano, son piezas cortas, de estructura muy sencilla, temática religiosa (salvo la loa de Félix de Alarcón) y discutible calidad literaria²⁰.

De Juan del Valle Caviedes, Jerónimo Fernández de Castro y Bocángel y Jerónimo de Monforte y Vera se conservan únicamente obras dramáticas cortas.

Juan del Valle Caviedes (¿1652?-¿1697?), famoso como poeta satírico, escribió un entremés y dos bailes: *El Amor alcalde*, *Baile cantado del Amor médico* y *Baile del Amor tahúr*²¹. En los tres utiliza el esquema seguido por Peralta Barnuevo en sus bailes²² (sale el Amor disfrazado en cada uno de alcalde, médico y tahúr y enjuicia una serie de casos), pero sus obras resultan inferiores a las de Peralta.

Jerónimo Fernández de Castro y Bocángel (1689-¿1739?) es autor de una *Introducción al Sarao de los planetas* representada ante el Virrey para celebrar el primer aniversario del reinado de Luis I en 1725. Es una pieza laudatoria de tema mitológico, estilo hinchado, música y abundante tramoya que vale sólo como documento histórico.

Para la susodicha celebración Jerónimo de Monforte y Vera (siglos XVII-XVIII) escribió el sainete *El Amor duende*, pieza costumbrista en la que el Amor se burla de dos chapetones que intentan enamorar sendas tapadas. El sainete sólo ha recibido elogios²³ y puede constar entre los mejores de su género en el Perú.

En resumen, dentro del teatro virreinal peruano Francisco del Castillo ocupa un lugar preeminente, tanto por su número de obras²⁴ como por su calidad; ya que, exceptuando los dramas en quechua, sus obras mayores sólo son parangonables a

Amar su propia muerte de Espinoza Medrano y las menores al sainete de Monforte y Vera o a los bailes, fines de fiesta y entremés de Peralta Barnuevo.

En relación al teatro virreinal hispanoamericano el Ciego resulta también un autor prolífico, pues según Trenti Rocamora "los dramaturgos con dos a cuatro o cinco obras son escasos, y los con mayor cantidad poquísimos"²⁵. En cuanto a la calidad de sus autores, después de Juan Ruiz de Alarcón, de mejicanismo discutido, la preferida por la crítica es Sor Juana Inés de la Cruz, calderoniana como Castillo y con la que el Ciego presenta bastantes coincidencias²⁶.



3.4.2 NOTAS

1 Para el Virreinato del Perú puede consultarse G. Lohmann Villena: *El Arte Dramático en Lima Durante el Virreinato*, Madrid, C.S.I.C., 1945.

2 Véase el punto 2.2 de mi trabajo.

3 J.L. Trenti Rocamora en "Conclusiones" de *El repertorio de la dramática colonial hispano-americana*, Lima, Publicaciones del T.U.S.M., serie V, n° 1, 1959: "El total de las obras de edición moderna que citamos es de 128, según el siguiente detalle: México 65, Perú 33, Argentina 8, Colombia 2, Cuba 1, República Dominicana 1, Uruguay 1, Chile 1, y en lenguas indias 16".

4 Sobre teatro virreinal peruano he consultado todos los estudios generales y dramas en castellano publicados hasta julio de 1980 y algunos estudios parciales o posteriores.

5 A. Tamayo Vargas en *Literatura Peruana*, t. I, Lima, ed. José Godard, [sin año], habla de un quinto drama en quechua: *Atahualpa*, cuyo texto consideran perdido otros autores.

6 Op. cit., p. 2.

7 Véase C.M. Suárez Radillo: *El Teatro Barroco Hispanoamericano. Ensayo de una historia crítico-antológica*, t. II: *El Virreinato del Perú*, Madrid, eds. José Porrúa Turanzas, 1981, ps. 323-324.

8 En su introducción a *Obras de Lorenzo de las Llamosas*, col. "Clásicos Peruanos" vol. 3, Lima, Talleres Gráficos de la Tipografía Peruana, 1950. Esta es también la opinión de J.J. Arrom y C.M. Suárez Radillo; véase op. cit. de este último, ps. 385-386.

9 E. Cotarelo y Mori en *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*, "Nueva Biblioteca de Autores Españoles" vol. 17, Madrid, Casa Editorial Bailly // Bailliére, 1911, p. XLIV, equipara la loa a otras muchas de los siglos XVII-XVIII que le han parecido "indignas ni aun

del más somero recuerdo"; opinión que ratifica G. Lohmann en op. cit., p. 299. R. Vargas Ugarte en op. cit., p. XIV, explica que no publicó la loa y el sainete por estimarlos "engendros bastante infelices de la vena dramática de Llamosas".

10 Véanse R. Vargas Ugarte, op. cit., ps. XVI y ss.; G. Lohmann Villena, op. cit., ps. 300 y 311; C.M. Suárez Radillo, op. cit., ps. 391-392.

11 Por ej.: Tamayo Vargas en op. cit., ps. 379 y 387-388: "Es esencialmente en el teatro donde pueden encontrarse, más que en ninguna otra parte, los merecimientos literarios de Peralta, que superó a sus contemporáneos de América y de España en la elaboración de sus piezas escénicas y que precedió a todos ellos en el conocimiento y adaptación del teatro francés". "El apogeo virreynal llegaba, en tanto, a su término. Disminuída la extracción de metales y ensanchado el comercio marítimo —así como la agricultura y ganadería— Lima y el Virreynato del Perú, en general, empiezan a declinar y la crisis que se plantea en el Perú del siglo XVIII da margen a nuevos aspectos de la literatura en función de una nueva realidad histórica. Peralta resulta la cima de la montaña. Al otro lado comienza el descenso". Sánchez en *Introducción crítica a la literatura peruana*, Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva, 1972, p. 56: "El mayor de los dramaturgos coloniales fue sin duda Peralta". Es de notar que la opinión de ambos críticos ha tenido gran repercusión por su prestigio personal y la amplia difusión de sus trabajos.

12 Obsérvese como el parecido entre uno y otro llega incluso a los títulos de dos de sus obras.

13 R. de la Fuente Benavides (Martín Adán): *De lo Barroco en el Perú*, Lima, U.N.M.S.M. (imp. en Talleres Gráficos P.L. Villanueva), 1968, p. 65; más adelante (p. 373): "En el verso de Miramontes queda estrofa. En el de Peralta, no queda sino verso". El propio I.A. Leonard, editor de las *Obras Dramáticas* de Peralta Barnuevo (Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1937), reconoce al presentarlas el amaneramiento de su estilo (p. 13): "Volviendo ahora a una discusión de las obras literarias de Peralta, tenemos que confesar que tanto la prosa como la poesía del humanista criollo, pecan excesivamente de los abusos gongorísticos de su época. La artificialidad y la flatulencia retórica que caracterizan a la mayoría de sus obras nos parecen una perversión del talento verdaderamente excepcional de don Pedro. No obstante, en una que otra se advierten pasajes cuya belleza y gracia nos permiten vislumbrar las potencialidades de su ingenio si hubiera

escrito con menos facilidad y menos conformidad con el estilo alambicado y rimbombante del ocaso del Siglo de Oro".

14 Por ej., Leonard en op. cit., p. 23: "En ningún escrito ha puesto Peralta tan en relieve sus dotes de versificador verdaderamente excepcionales como en estas comedias. En ellas vemos comprobados no solamente su dominio de todas las formas métricas que han cultivado los ingenios más grandes de la poesía castellana, sino también su inventiva y osadía como experimentador".

15 Traté de ello en el estudio particular de la tragedia: 3.3.1 e). La diferencia entre Peralta Barnuevo y Castillo consiste en que mientras que el primero españoliza una tragedia francesa el segundo escribe una tragedia siguiendo las reglas de una preceptiva neoclásica.

16 Véase 3.1.2 g): "Música" y 3.2.1: "Versificación".

17 Martín Adán en op. cit., ps. 38-39: "[El siglo XVIII peruano] Optará por la precisa distinción de teatro y entremés; y en uno dará arte; y en el otro, humano. Así hizo Peralta" o 73: "Peralta llega cerca del amor cabal yendo por el carnal, no, por cierto, en su teatro mayor y conceptuoso, de versos helados en la escena, pero si llega en su teatro menor y nefando, de entremés y baile. Calderón afirmaba que:

lo mental no tiene sexo.

Empero el hombre y la mujer sí que lo tienen; y es en las dos o tres piecenzuelas de Peralta donde aparecen, y con ellos el amor de la carne, sin concepto alguno. Es ahí, en esa desvergonzada representación de parejas y lances de mesocracia irrita, donde creo oír vagido o crugido del títere de Segura y confidencia de nuestra invariable clase media y casta romántica, prima hermana de la esclavatura".

Puede verse además Tamayo Vargas, op. cit., p. 379; Sánchez, op. cit., p. 50; A. Miró Quesada: "Lo peruano en Don Pedro de Peralta", en *Veinte temas peruanos*, Lima, Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1966, ps. 57-82.

18 En las ps. XI-XIII de su edición del teatro de Olavide: *Obras dramáticas desconocidas*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1971. E. Núñez llama erróneamente zarzuelas a *El Prado por la noche* (sainete) y *Las majas de Lavapiés* (fin de fiesta para la zarzuela de D. Ramón *El tutor enamorado*).

19 Col. "Clásicos Peruanos" t. IV, Lima, ed. Carlos Milla Batres, 1974. Son Diego Mexía de Fernangil: *El Dios Pan*; P. Vicente Palomino: *Decuria de Santa María Egipciaca*; Anónimo: *Auto del naci-*

miento del Hijo de Dios; P. Salvador Vega: *Decuria muy curiosa que trata de los diferentes efectos que causa en el alma el que recibe el Santísimo Sacramento*; Sor Juana María (Josefa de Azaña y Llano): *Coloquio a la Natividad del Señor*; Félix de Alarcón: *Loa al cumplimiento de años de la Señora Princesa de Asturias, Doña Luisa de Borbón*.

20 La única que sobresale algo en el conjunto es el *Coloquio* de Josefa de Azaña y Llano, que en su primitiva sencillez está dotado de cierta gracia.

21 Siguiendo a C. Ripoll y A. Valdespino, C.M. Suárez Radillo en op. cit. incluye dentro del teatro de Caviades su poema dialogado *Coloquio entre la vieja y Periquillo*, lo cual considero errado pues por el mismo criterio deberían pasar a engrosar el repertorio dramático hispanoamericano muchos otros poemas dialogados carentes de acción teatral.

22 Esto no debe interpretarse como prueba de un influjo entre Caviades y Peralta, porque se trata de un esquema muy frecuente en el género. H.E. Bergman en la "Introducción" de *Ramillete de entre-meses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, "Clásicos Castalia" vol. 21, Madrid, Castalia, 1970, p. 22: "Si al principio consistían los bailes en una descripción cantada de los movimientos de los bailarines, pronto aparecieron variaciones. Una de ellas era dar al baile su poquito de asunto, con preferencia una metáfora sostenida que se prestaba a la aplicación satírica. [...] Este tipo de baile tuvo vida larguísima; con algunas modificaciones se cultivaba todavía a fines del siglo. A quien lee muchos pronto le cansan el cocinero del amor con sus recetas, el astrólogo del amor con sus horóscopos, el arquitecto, etc.".

23 Véase C.M. Suárez Radillo, op. cit., ps. 421-422 y G. Lohmann Villena, op. cit., p. 381.

24 Peralta Barnuevo es el único dramaturgo que lo iguala en número (12), pero no en proporción; pues frente a las 5 obras mayores y 7 menores de Castillo Peralta posee 3 mayores y 9 menores.

25 Op. cit., "Conclusiones", p. 21.

26 Por ej.: 1) Aun contando con el mismo modelo dramático es llamativo el parecido entre el parlamento que dirige Leonor enfadada a su criada Celia en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés (ed. de G. Sabàt de Rivers y E.L. Rivers, Barcelona, Noguer, 1976, ps. 294-295) y el que dirige Hipsicracia a su esposo en *Mitridates* (vs. 1562-1589, transcrito en 3.1.1. c): "Los cuatro elementos..."). A fin

de facilitar su comprobación copio aquí el parlamento de Leonor:

¿Qué dices, Celia? Primero
que yo de don Pedro sea,
verás de su eterno alcázar
fugitivas las estrellas;
primero romperá el mar
la no violada obediencia
que a sus desbocadas olas
impone freno de arena;
primero aquece fogoso
corazón de las esferas
perturbará el orden con que
el cuerpo del orbe alienta;
primero, trocado el orden
que guarda Naturaleza,
congelará el fuego copos,
brotará el hielo centellas;
primero que yo de Carlos,
aunque ingrato me desprecia,
deje de ser, de mi vida
seré verdugo yo mesma;
primero que yo de amarle
deje...

2) Los graciosos de Sor Juana Inés y Castillo se acuerdan de Calderón cuando han de buscar un ardid para salir de un aprieto:

CASTAÑO ¡Oh tú, cualquiera que has sido;
oh tú, cualquiera que seas,
bien esgrimas abanico
o bien arrastres contera,
inspírame alguna traza
que de Calderón parezca,
con que salir de este empeño!
(*Los empeños...* p. 302)

CELIO Llamen a San Calderón
que es abogado de enredos.
(*Ingenio* vs. 816-817).

3) Sor Juana Inés y Castillo se burlan de la propia comedia en sus obras menores. Sor Juana Inés de *Los empeños...* en su *Sainete segundo* y Castillo de *Redentor* en su *Fin de fiesta*.

4) En sus loas y el *Sainete* —véase 3.2.1. b)— Castillo emplea decasílabos dactílicos, verso que tuvo entre sus principales cultivadores a Sor Juana Inés.

5) En *Entremés-justicia* Castillo utiliza tres burlas verbales que se hallan en *Los empeños...*: a) con-migo (*Entremés-justicia* vs. 103-104, *Los empeños...* p. 253); b) lengua griega (*Entremés-justicia* vs. 107-110, *Los empeños...* p. 307); volaverunt (*Entremés-justicia* vs. 211-212, *Los empeños...* p. 284).

Concluido este estudio ha aparecido publicado C. M. Suárez Raddillo: *El Teatro Neoclásico y Costumbrista Hispanoamericano. Ensayo de una historia crítico-antológica*, 2 vols., Madrid, Cultura Hispánica, 1984, que no he llegado a utilizar.

4. CONCLUSIONES



1. La personalidad de Fray Francisco del Castillo dista a un tiempo de la del clérigo goliardesco pintado por Palma y de la del religioso intachable que sugiere Severo Aparicio; por otra parte, sus obras confirman su habilidad como repentista, el óbice de su ceguera y la fama que alcanzó entre sus contemporáneos (véase 2.1).

2. No debe causar extrañeza que las obras del Ciego no se imprimieran en su época, pues aunque habían sido preparadas para ello existían numerosos obstáculos para su publicación (2.2).

3. El análisis literario del teatro de Castillo permite definirlo como un buen representante del llamado "teatro de la fórmula", con tres modelos que son: Calderón de la Barca en todas sus obras, Luis Quiñones de Benavente en el *Sainete* y los entremeses, y el teatro clásico francés en *Mitridates, rey del Ponto*. La asimilación a los modelos demuestra que Castillo fue también un poeta reflexivo (3).

4. La combinación de calderonismo e influjo francés en *Mitridates, rey del Ponto* hace de esta obra una tragedia rococó, parcialmente distinta a las obras mayores calderonianas del Ciego en lengua, técnica dramática y escenificación, temática, personajes y versificación (3).

5. El primer rasgo personal del teatro de Castillo es la versificación, que utiliza con notable destreza. En sus obras se hallan además algunos rasgos autóctonos (3.2).

6. Las obras mayores de Castillo fueron probablemente representadas en público a excepción de *Guerra es la vida del hombre* y *Mitridates, rey del Ponto*. Sus fuentes principales son: un relato histórico-tradicional sobre la vida de San Ramón Nonato en *El redentor no nacido*, ninguna (se basa en una frase

proverbial que no se encuentra recogida en refraneros) en *Todo el ingenio lo allana*, la Biblia y el tratado teológico de la gracia en *Guerra es la vida del hombre*, los *Comentarios Reales* y la *Historia General del Perú* en *La conquista del Perú*, historiadores clásicos, especialmente Apiano, Floro y Justino, en *Mitridates, rey del Ponto*. En *El redentor no nacido* el Ciego sigue el padrón de la comedia de santos del Siglo de Oro, en *Todo el ingenio lo allana* de la comedia de enredo palaciana o palaciega, en *Guerra es la vida del hombre* de los autos sacramentales filosóficos o teológicos de Calderón, en *La conquista del Perú* de la comedia histórica y en *Mitridates, rey del Ponto* de la tragedia neoclásica tal como la describe Ignacio de Luzán en *La poética* (1737). Mientras que las obras mayores calderonianas poseen un mérito literario indiscutible, *Mitridates, rey del Ponto* resulta estéticamente inferior; sin embargo, cabe reconocer en ella un doble valor histórico: el de ser un intento temprano de tragedia neoclásica y el de dar a conocer las inquietudes políticas de los criollos peruanos del XVIII en los entresijos del tema histórico (3.3.1).

7. Las dos loas de Castillo pertenecen al tipo de "loa zarzuelizada" en el que destacó Calderón, y en el *Sainete* y los entremeses continúa la tradición instaurada por Quiñones de Benavente, en forma de entremés cantado o baile representado en el *Sainete* y de entremés de enredo y de costumbres en el *Entremés del viejo niño* y el *Entremés del justicia y litigantes* respectivamente (3.3.2).

8. El paralelo entre Castillo y los dramaturgos del teatro virreinal peruano revela que debe ocupar entre ellos un lugar preeminente, tanto por el número de sus obras como por su calidad; en la que sólo puede ser comparado a Juan de Espinoza Medrano en las obras mayores y a Pedro de Peralta Barnuevo o Jerónimo de Monforte y Vera en las menores. En relación al teatro virreinal hispanoamericano el Ciego resulta asimismo un autor prolífico y ofrece parecidos con Sor Juana Inés de la Cruz (3.4).

5. BIBLIOGRAFIA UTILIZADA



5.1 PRINCIPALES REPERTORIOS BIBLIOGRAFICOS CONSULTADOS

- AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Bibliografía fundamental de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- *Anuario bibliográfico peruano 1967-1969*, Lima, Biblioteca Nacional — Instituto Nacional de Cultura, 1975.
- *Anuario bibliográfico peruano 1970-1972*, Lima, Biblioteca Nacional — Instituto Nacional de Cultura, 1978.
- *Bibliografía americanista española*, 36º Congreso internacional de americanistas, Sevilla, 1964.
- *Bibliografía general de la literatura latinoamericana*. Período colonial: por Guillermo Lohmann Villena y Luis Jaime Cisneros. Siglo XIX: por Julio Ortega. Época contemporánea: por Horacio Jorge Becco. Coordinador: Jorge Carrera Andrade. Revisor: Héctor Luis Arena. París, Unesco (imp. en Lovaina), 1972.
- *Bibliografía Nacional*, años 1978-1980 (julio), Lima, Biblioteca Nacional — Instituto Nacional de Cultura, 1978-1980.
- BUXO, José Pacual y MELIS, Antonio: *Apuntes para una bibliografía crítica de la literatura hispanoamericana*, vol. I: *Historias literarias*, Firenze, Valmartina editore, 1973.
- *Calderón de la Barca Studies (1951-69). A critical survey and annotated bibliography*, University of Toronto Press, General Editors: Jack H. Parker, Arthur M. Fox, 1971.
- MEDINA, José Toribio:
Biblioteca Hispano-Americana (1493-1810), 7 ts., Santiago de Chile, Imp. en casa del autor, 1898-1907. Ed. facsímil: Santiago de Chile, Fondo histórico y bibliográfico J.T. Medina, 1958 y ss..

- La imprenta en Lima (1584-1824)*, 4 ts., Santiago de Chile, Imp. y grabado en casa del autor, 1904-1907. Ed. facsímil: Amsterdam, N. Israel, 1965.
- PALAU Y DULCET, Antonio: *Manual del librero hispano-americano*, Barcelona, Lib. Anticuaria de A. Palau, 1948 y ss..
 - PAYRO P., Roberto: *Historias de la literatura americana. Guía bibliográfica*, Washington, Unión Panamericana, 1950.
 - PINTO GAMBOA, Willy: *Contribución a la bibliografía de la literatura peruana en la prensa española*, en *Repertorio bibliográfico de la literatura latino-americana*, serie B, n° 1, Lima, Imp. de la U.N.M.S.M., 1965.
 - PLACER, P. Gumersindo, O. de la Merced: *Bibliografía mercedaria*, t. I (A-F), Publicaciones del monasterio del Poyo -8, Madrid, ed. Revista Estudios-Madrid,²1968.
 - PORRAS BARRENECHEA, Raúl: *Fuentes históricas peruanas*, Lima, Instituto "Raúl Porras Barrenechea" de la U.N.M.S.M., 1954.
 - SANCHEZ, Luis Alberto: *Contribución a la bibliografía de la literatura peruana*, en *Repertorio bibliográfico de la literatura latino-americana*, serie A, t. V, Lima, Imp. de la U.N.M.S.M., 1969.
 - SERIS, Homero: *Manual de bibliografía de la literatura española*, Syracuse-New York, Syracuse University (Centro de Estudios Hispánicos), 1948.
 - SIMON DIAZ, José:
Bibliografía de la literatura hispánica, ts. I y II, Madrid, Instituto "Miguel de Cervantes" del C.S.I.C.,²1960 y²1962.
Manual de bibliografía de la literatura española, Barcelona, Gustavo Gili, 1963.
Manual de bibliografía de la literatura española. Adiciones: 1962-1964, Barcelona, Gustavo Gili, 1966.
Manual de bibliografía de la literatura española. Adiciones: 1965-1970, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.
 - TAURO, Alberto: *Bibliografía peruana de literatura*, Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva, 1959.
 - VARGAS UGARTE, Rubén: *Manual de Estudios Peruanistas*, Lima, Talleres Gráficos de la Tipografía Peruana, 1952.

- Ficheros de la U.N.M.S.M. (Biblioteca de Letras, Biblioteca Central: libros y tesis); Universidad Católica de Lima (Biblioteca de Letras, Instituto Riva-Agüero: libros y tesis); Biblioteca Nacional de Lima (Salas Raúl Porras Barrenechea, Perú, Humanidades y Hemeroteca).



5.2. ESTUDIOS SOBRE EL VIRREINATO DEL PERU (HISTORIA)

- BARREDA Y LAOS, Felipe: *Vida intelectual de la Colonia*, Lima, Imp. La Industria, 1909.
- DESCOLA, Jean: *La vida cotidiana en el Perú en tiempo de los españoles (1710-1820)*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1962.
- LEGUIA, Jorge Guillermo: *Lima en el siglo XVIII*, Lima, ed. Eufo-rión, 1921.
- MEDINA, José Toribio: *Historia del Tribunal de la Inquisición de Lima (1569-1820)*, t. II, Santiago de Chile, Nacimiento, 1956.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl, VARGAS UGARTE, Rubén y otros autores: *El Perú Virreinal*, Lima, Talleres Gráficos de Ibe-ria, 1977. [Entre los autores y libros incluidos en esta edición cabe citar a VALEGA, José María: *El Virreinato del Perú. Historia crí-tica de la época colonial, en todos sus aspectos* y PRINCE, Car-los: *Lima Antigua*].
- RIVA—AGÜERO, José de la: "Sociedad y Literatura limeñas en el siglo XVIII", en *Obras completas*, vol. II, Lima, Publicaciones del Instituto Riva-Agüero de la Universidad Católica de Lima, 1962, ps. 275-337.
- VARGAS UGARTE, Rubén:
Historia General del Perú. Virreinato, vols II (1551-1596), III (1596-1689) y [especialmente] IV (1689-1776), Lima, ed. Carlos Milla Batres, 1966.
Historia de la Iglesia en el Perú, t. IV (1700-1800), Burgos, Imp. de Aldecoa, 1961.



5.3. ESTUDIOS Y OBRAS LITERARIAS SOBRE LITERATURA HISPANOAMERICANA VIRREINAL

- ANDERSON IMBERT, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. I: *La colonia. Cien años de república*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 41962.
- ARANGO, José Luis: "La literatura en América (El Coloniaje)", [reseña a esta obra de Armando D. Pirotto], en *Universidad Católica Bolivariana*, Bogotá, vol. II, n° 5, abril-mayo de 1938, ps. 257-262.
- ARIAS—LARRETA, Abraham: *Literatura colonial*, Buenos Aires, ed. Indoamérica, 1970.
- ARROM, José Juan:
"Entremeses coloniales", en *Estudios de literatura hispanoamericana*, La Habana, ed. Ucar García, 1950, ps. 71-91.
El teatro de Hispanoamérica en la época colonial, La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956.
- *El Barroco en América*, XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana - Sesión de Madrid, t. I, Madrid, Eds. Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.
- BAYLE, Constantino: "Notas acerca del teatro religioso en la América colonial", cap. X de *El culto del Santísimo en Indias*, Madrid, C.S.I.C., 1951, ps. 341-392.
- CARILLA, Emilio:
El gongorismo en América, Buenos Aires, ed. CONI, 1946.
La literatura barroca en Hispanoamérica, New York, Anaya, Imp. en Artes Gráficas Ibarra-Madrid, 1972.
- GOMEZ—GIL, Orlando: *Historia Crítica de la Literatura Hispa-*

- noamericana, New York-London-Toronto, Holt, Rinehart and Winston, 1968.
- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro: *Las Corrientes Literarias en la América Hispánica*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, ³1954.
 - *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, t. I: *Epoca colonial*, Madrid, Cátedra, 1982.
 - JUANA INES DE LA CRUZ, Sor:
Obras selectas, Prólogo, selección y notas Georgina Sabàt de Rivers y Elías L. Rivers, col. "Clásicos Hispánicos Noguer", Barcelona, Noguer, 1976.
Obras completas, ts. III: *Autos y loas*, Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte y IV: *Comedias, sainetes y prosa*, Edición, introducción y notas de Alberto G. Salceda, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1955 y 1957.
 - LAZO, Raimundo: *Historia de la Literatura Hispano Americana*, t. I: *El periodo colonial (1492-1780)*, La Habana, Instituto del libro, ²1968.
 - LOHMANN VILLENA, Guillermo: "El teatro en Sudamérica española hasta 1800", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, t. IV: Siglos XVIII y XIX (Primera Parte), Barcelona, ed. Barna, 1956, ps. 373-389.
 - PICON SALAS, Mariano: *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, ⁴1969.
 - REYES, Alfonso: "Los autos sacramentales en España y América", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, t. V, 1937 ps. 349-360.
 - RIPOLL, Carlos y VALDESPINO, Andrés: *Teatro Hispanoamericano. Antología crítica*, t. I: *Epoca Colonial*, New York, Anaya - Book Co., Inc., 1972.
 - SAINZ DE MEDRANO, Luis: *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. I (Hasta siglo XIX incl.), Madrid, biblioteca universitaria guadiana, 1976.
 - SUAREZ RADILLO, Carlos Miguel: *El Teatro Barroco Hispanoamericano. Ensayo de una historia crítico-antológica*, 3 ts., Madrid, eds. José Porrúa Turanzas, 1981.

- TORRES—RIOSECO, Arturo: *Nueva historia de la gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires, Emecé, ⁵1964.
- TRENTI ROCAMORA, J. Luis: *El repertorio de la dramática colonial hispano-americana*, Lima, Publicaciones del T.U.S.M., serie V: Estudios de teatro latinoamericano, n° 1, 1959.
- VALBUENA BRIONES, Angel: "El Barroco, arte hispánico", cap. IV de *Literatura Hispanoamericana* (t. V de la *Historia de la Literatura Española* de Angel Valbuena Prat), Barcelona, Gustavo Gili, ⁴1969, ps. 69-80.



5.4 LITERATURA PERUANA VIRREINAL

5.4.1 En general

a) Estudios

- CARILLA, Emilio: "Los 'Comentarios Reales', libro revolucionario", en *Estudios de Literatura Hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.
- CISNEROS, Luis Jaime: "De literatura colonial", en *Mercurio Peruano*, año XXIX, vol. XXXV, n° 332, Lima, noviembre de 1954, ps. 799-805.
- FUENTE BENAVIDES, Rafael de la (Martín Adán): *De lo Barroco en el Perú*, Lima, U.N.M.S.M. (imp. en Talleres Gráficos P.L. Villanueva), 1968.
- GARCIA CALDERON, Francisco: "Sobre el espíritu de las letras coloniales", en *Variedades*, año XIX, n° 782, Lima, 24 de febrero de 1923, ps. 501-503.
- JIMENEZ BORJA, José: "Historia de la Literatura Peruana. Literatura del Virreynato-Caracteres Generales", en *Turismo*, año XV, n° 155, Lima, septiembre de 1940, [sin paginación].
- MACERA DALL'ORSO, Pablo: "Lenguaje y Modernismo Peruano del Siglo XVIII", en *Letras*, 1° y 2° semestres, n° 68-69, Lima, 1962, ps. 267-307.
- PRINCE, Carlos: *Bosquejo de la literatura peruana colonial*, Lima, Imp. en casa del autor, 1910-1911.
- SANCHEZ, Luis Alberto:

Introducción crítica a la literatura peruana, Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva, 1972.

La Literatura Peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú, ts. I y II, Lima ed. P.L. Villanueva, 41973.

Los poetas de la colonia y de la revolución, Lima, ed. P.T.C.M., 1947.

- TAGLE, José G.: *Los culteranos en el Perú*, Lima, Librería e imprenta Gil, 1942.
- TAMAYO VARGAS, Augusto: *Literatura Peruana*, t. I, Lima, ed. José Godard, [sin año].
- TAURO, Alberto: *Elementos de literatura peruana*, Lima, Imp. Colegio Militar Leoncio Prado, 2^a 1969.

b) *Obras literarias (excluido el teatro)*

- CARRIO DE LA VANDERA, Alonso (Concolorcorvo): *El Lazarillo de ciegos caminantes*, edición, prólogo y notas de Emilio Carrilla, Barcelona, Labor, 1973.
- GARCILASO INCA DE LA VEGA:
Comentarios Reales de los Incas, estudio preliminar y notas de José Durand, 3 vols., Lima, Depto. de Publicaciones de la U.N.M.S.M., 1960.

Historia General del Perú (Segunda Parte de los *Comentarios Reales*), estudio preliminar y notas de José Durand, 4 vols., Lima, Depto. de Publicaciones de la U.N.M.S.M., 1962.

5.4.2 Teatro

a) *Estudios*

- LEONARD, Irving A.: *El Teatro en Lima, 1790-1793*, Lancaster, Lancaster Press Inc., 1940.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo: *El Arte Dramático en Lima Durante el Virreinato*, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla: XII, serie 2^a, monografías: 3, Madrid, C.S.I.C., 1945.
- MIRO QUESADA, Aurelio: "Lo peruano en Don Pedro de Peralta", en *Veinte temas peruanos*, Lima Talleres Gráficos P.L. Villanueva, 1966, ps. 57-82 .
- MONCLOA Y COVARRUBIAS, Manuel:
Diccionario teatral del Perú, Lima, Badiola y Berrio eds., 1905.
El Teatro de Lima, Librería e imprenta Gil, 1909.

- UGARTE CHAMORRO, Guillermo: *El estreno en Lima de "El gran teatro del mundo"*, Lima, Publicaciones del T.U.S.M., serie IV, n° 142, 1978.
- VARGAS UGARTE, Rubén: "Introducción" a *De nuestro antiguo teatro (Colección de piezas dramáticas peruanas de los siglos XVI-XVII y XVIII)*, col. "Clásicos Peruanos" t. IV, Lima, ed. Carlos Milla Batres, 1974.

b) *Obras literarias*

- ALARCON, Félix de: *Loa para la coronación de Fernando VI*, en Guillermo Lohmann Villena: *El Arte Dramático en Lima...*
- *De nuestro antiguo teatro (Colección de piezas dramáticas peruanas de los siglos XVI-XVII y XVIII)*, Introducción y notas: Rubén Vargas Ugarte, col. "Clásicos Peruanos" t. IV, Lima, ed. Carlos Milla Batres, 1974. Contiene:
 - Diego Mexía de Fernangil: *El Dios Pan*.
 - P. Vicentia Palomino: *Decuria de Santa María Egipciaca*.
 - Juan Espinoza Medrano: *Amar su propia muerte*.
 - Anónimo: *Auto del nacimiento del Hijo de Dios*.
 - P. Salvador Vega: *Decuria muy curiosa que trata de los diferentes efectos que causa en el alma el que recibe el Santísimo Sacramento*.
 - Sor Juana María (Josefa de Azaña y Llano): *Coloquio a la Natividad del Señor*.
 - Félix de Alarcón: *Loa al cumplimiento de años de la Señora Princesa de Asturias, Doña Luisa de Borbón*.
 - Fray Francisco del Castillo: *Entremés del Justicia y Litigantes*.
- ESPINOZA MEDRANO, Juan (El Lunarejo): *El Hijo Pródigo*, versión castellana del original en quechua, en Abraham Arias-Larreta: *Literatura colonial*, Buenos Aires, ed. Indoamérica, 1970.
- FERNANDEZ DE CASTRO Y BOCANGEL, Jerónimo: *Introducción al Sarao de los Planetas*, en *El Arte Dramático en Lima...*
- LLAMOSAS, Lorenzo: *También se vengan los Dioses*, en *Obras*, introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte, col. "Clásicos Peruanos" vol. 3, Lima, Talleres Gráficos de la Tipografía Peruana, 1950.
- MONFORTE Y VERA, Jerónimo: Sainete *El Amor Duende*, en *El Arte Dramático en Lima...*

- OLAVIDE, Pablo: *Obras dramáticas desconocidas*, prólogo y compilación por Estuardo Núñez, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1971.
- PERALTA BARNUEVO, Pedro: *Obras Dramáticas*, con introducción y notas por Irving A. Leonard, Santiago de Chile., Imprenta Universitaria, 1937.
- VALLE CAVIEDES, Juan: "Piezas dramáticas", en *Obras*, introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte, col. "Clásicos Peruanos" vol. 1, Lima, Talleres Gráficos de la Tipografía Peruana, 1947.

5.5. FRAY FRANCISCO DEL CASTILLO

5.5.1 Estudios

- APARICIO, Severo:
“Obras dramáticas del ‘Ciego de la Merced’”, en *El Comercio*, Lima, 17 de junio de 1958, p. 2.
“Vida y obra poética del Ciego de la Merced de Lima”, en Separata de la *Revista de Estudios de Madrid*, año XVII, n° 54, julio-septiembre de 1961, ps. 457-479.
- ARCINIEGA, Rosa: “El Ciego Epigramista Fray Francisco”, en *Cultura Peruana*, vol. XXIII, n° 179-180, Lima, mayo-junio de 1963, [sin n° de p., el art. ocupa 2].
- ARRIOLA GRANDE, Maurilio: *Diccionario literario del Perú. Nomenclatura por autores*, [Barcelona, Comercial y Artes Gráficas S.A., 1968], ps. 105-107.
- ARROM, José Juan: *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956, ps. 167-173.
- BARRIGA, Víctor M.: *El Templo de la Merced de Lima. Documentos para la Historia del Arte*, Arequipa, Establecimientos Gráficos La Colmena, 1944.
- [CASTRO, Ignacio de (anagrama Acignio Sartoc)] : “Disertación sobre la ceguera ilustrada”, en *Mercurio Peruano*, n° 57 y 58, 21 y 24 de julio de 1791, fols. 210-225. Ed. facsimilar, t. II de 1791, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1964.
- DONOSO, Ricardo: *Un letrado del Siglo XVIII, el Doctor José Perfecto de Salas*, t. I, Buenos Aires, Universidad, 1963, ps. 220-225.
- GARI Y SIUMELL, José Antonio: *Biblioteca Mercedaria ó sea Escritores de la Celeste, Real y Militar Orden de la Merced, Re-*

- dención de Cautivos...*, Barcelona, Imp. de los Herederos de la viuda Pla, 1875, ps. 62-63.
- GOMEZ—GIL, Orlando: *Historia Crítica de la Literatura Hispanoamericana*, New York-London-Toronto, Holt, Rinehart and Winston, 1968, ps. 159-160.
 - LEONARD, Irving A.: Reseña crítica a "Vargas Ugarte, Rubén, S.J., ed., *Obras de don Juan del Valle Caviedes; Obras de Fray Francisco del Castillo Andraca y Tamayo*", en *Hispanic Review*, vol. XVII, 1949, ps. 348-350.
 - LOHMANN VILLENA, Guillermo: *El Arte Dramático en Lima Durante el Virreinato*, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla: XII, serie 2^a, monografías: 3, Madrid, C.S.I.C., 1945, ps. 413-425.
 - MENDIBURU, Manuel de: *Diccionario Histórico-Biográfico del Perú*, 2^a ed. con adiciones y notas bibliográficas publicada por Evaristo San Cristóval, t. IV, Lima, imp. Enrique Palacios, 1932, ps. 96-97.
 - MILLA BATRES, Carlos: *Vida y obras literaria edita e inédita del ciego de la Merced: Fray Francisco del Castillo Andraca y Tamayo (1716-1770)*, tesis doctoral inédita, Lima, U.N.M.S.M., 1976.
 - MIRO QUESADA, Aurelio: *Veinte temas peruanos*, Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva, 1966, ps. 360-361, 390-392 y 394-395.
 - PALMA, Ricardo:

"El Ciego de la Merced", en *Apéndice a mis últimas tradiciones peruanas*, Barcelona, Maucci, [1910], ps. 269-280; reproducida en *Tradiciones Peruanas Completas*, Madrid, Aguilar, 1964, ps. 603-608.

"Un Calembourg" y "Otra improvisación del Ciego de la Merced", en *Tradiciones en salsa verde*, Lima, eds. de la Biblioteca Universitaria, imp. Artes Gráficas de Editorial Jurídica, 1973, ps. 31-33 y 34.
 - PORTAL, Ismael: *Cosas limeñas. Historia y costumbres*, Lima, Empresa tipográfica Unión, 1919, ps. 60-62.
 - SANCHEZ, Luis Alberto: *La Literatura Peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú*, t. II, Lima, ed. P.L. Villanueva, 41973, ps. 611-613.
 - SUAREZ RADILLO, Carlos Miguel: *El Teatro Barroco Hispanoa-*

mericano. *Ensayo de una historia crítico-antológica*, t. II, Madrid, eds. José Porrúa Turanzas, 1981, ps. 279-280, 282, 371 y 458-479.

— TAMAYO VARGAS, Augusto: *Literatura Peruana*, vol. I, Lima, ed. José Godard, [sin año], ps. 412-420.

— VARGAS UGARTE, Rubén:

“Introducción” a *De nuestro antiguo teatro (Colección de piezas dramáticas peruanas de los siglos XVI-XVII y XVIII)*, col. “Clásicos Peruanos” t. IV, Lima, ed. Carlos Milla Batres, 1974, ps. 46-47.

“Introducción” a *Obras de Fray Francisco del Castillo*, col. “Clásicos Peruanos” vol. 2, Lima Studium, 1948.

5.5.2 Principales manuscritos y ediciones de su poesía

— *Obras de Fray Francisco del Castillo*, ed. de Rubén Vargas Ugarte, en “Clásicos Peruanos” vol. 2, Lima, Studium, 1948.

— Poemas recogidos por Ricardo Palma en las tradiciones dedicadas al Ciego.

— Vol. 6, Fondo Antiguo, Archivo Nacional de Santiago de Chile.

— Vol. 805, Fondo Varios, Archivo Nacional de Santiago de Chile.



5.6 TEATRO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XVII y XVIII

5.6.1 Estudios

- ALBORG, Juan Luis: *Historia de la Literatura Española*, ts. II y III: *Epoca Barroca y Siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1970 y 1972.
- ALENDA, Jenaro: "Catálogo de Autos sacramentales, historiales y alegóricos", en *Boletín de la Real Academia Española*, ts. III-X, 1916-1923.
- ALONSO, Dámaso: "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", en *Calderón y la crítica*, ps. 388-454.
- ANDIOC, René: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March / Editorial Castalia, 1976.
- ARRONIZ, Othón: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- ASENSIO, Eugenio: *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965.
- AUBRUN, Charles Vincent: *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968.
- BATAILLON, Marcel: "Ensayo de explicación del 'auto sacramental'", en *Calderón y la crítica*, ps. 455-480.
- BENITEZ CLAROS, Rafael: "La tragedia neoclásica española", en *Visión de la Literatura Española*, Madrid, Rialp, 1963, ps. 157-198.
- BENTLEY, Eric: "The universality of the 'comedia' ", en *Hispanic Review*, vol. XXXVIII, ps. 147-162.
- BERGMAN, Hannah E.:
"Introducción crítica" a *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, edición y notas de la misma, en col. "Clásicos Castalia" vol. 21, Madrid, Castalia, 1970, ps. 9-46.

Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses, Madrid, Castalia, 1965.

- BRAVO-VILLASANTE, Carmen: *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.
- *Calderón y la crítica: historia y antología**, selección e "Historia" por Manuel Durán y Roberto González Echevarría, 2 vols., Madrid, Gredos, 1976.
- CALLE, X. de la: "Don Pedro Calderón de la Barca, creador de la zarzuela", en *Segismundo*, n° 21-22, 1975, ps. 127-154.
- CASO GONZALEZ, José: "Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII", en *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, n° 22, 1970, ps. 7-29.
- CLARKE, Dorothy Clotelle: "Some observations on Castilian versification of the Neoclassic period", en *Hispanic Review*, vol. XX, 1952, ps. 223-239.
- COESTER, Alfred: "Influences of the lyric drama of Metastasio on the Spanish Romantic movement" en *Hispanic Review*, vol. VI, 1938, ps. 1-20.
- COOK, John A.: *Neo-classic Drama in Spain. Theory and practice*, Westport-Connecticut, Greenwood Press, 1974.
- CORREA, Gustavo: "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", en *Hispanic Review*, vol. XXVI, 1958, ps. 99-107.
- COSSIO, José María: "Racionalismo del arte dramático de Calderón", en *Cruz y Raya*, n° 21, Diciembre de 1934, ps. 39-76.
- COTARELO Y MORI, Emilio:
 - "Introducción General" a *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácara y Mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*, en "Nueva Biblioteca de Autores Españoles" vol. 17, Madrid, Casa Editorial Bailly // Bailliére, 1911, ps. I-CCCXV.
 - "Discurso Preliminar" a *Sainetes* de Ramón de la Cruz, en "Nueva Biblioteca de Autores Españoles" vol. 23, Madrid, Casa Editorial Bailly // Bailliére, 1915, ps. I-LXXII.
- DIEZ BORQUE, José María: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- DOWLING, John: "Introducción" a *Sainetes* de Ramón de la Cruz, "Clásicos Castalia" vol. 124, Madrid, Castalia, 1981.

- DURAN, Manuel y GONZALEZ ECHEVARRIA, Roberto: "Historia", en *Calderón y la crítica*, ps. 13-123.
- ENGELBERT, Manfred: "Las formas de tratamiento en el teatro de Calderón", en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio anglogermánico*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1973, ps. 191-200.
- ENTWISTLE, William J.: "La controversia en los autos de Calderón", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año II, 1948, ps. 223-238.
- ESQUER TORRES, Ramón: "Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII", en *Segismundo*, I, 1965, ps. 187-226.
- FLASCHE, Hans:
 - "Calderón als Paraphrast mittelalterlicher Hymnen", en *Calderón de la Barca*, Darmstadt, Herausgegeben von Hans Flasche, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, ps. 425-464.
 - "La lengua de Calderón", en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Université de Bordeaux, Instituto de estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 1977, ps. 19-48.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis: *La Loa*, Madrid, Sociedad General Española de Librería S.A., 1975.
- FRUTOS, Eugenio: *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1952.
- FUCILLA, Joseph G.: "Poesías líricas de Metastasio en la España del siglo XVIII y la octavilla italiana" en *Relaciones Hispano-italianas*, Madrid, C.S.I.C., 1953, ps. 202-214.
- GARASA, Delfín Leocadio: *Santos en escena (Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega)*, Buenos Aires, Universidad Nacional del Sur, Instituto de Humanidades, 1960.
- GATTI, José Francisco: "Prólogo" a su ed. de *Doce sainetes* de Ramón de la Cruz, "Textos Hispánicos Modernos" vol. 17, Barcelona, Labor, 1972.
- HATZFELD, Helmut: "Lo que es barroco en Calderón", en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio anglogermánico*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1973, ps. 35-49.
- HAYES, F.C.:
 - "The use of proverbs as titles and motives in the *Siglo de Oro* dra-

ma: Calderón'', en *Hispanic Review*, vol. XV, 1947, ps. 453-463.

''The use of proverbs as titles and motives in the *Siglo de Oro* drama: Lope de Vega'', en *Hispanic Review*, vol. VI, 1938, ps. 305-323.

''The use of proverbs as titles and motives in the *Siglo de Oro* Drama: Tirso de Molina'', en *Hispanic Review*, vol. VII, 1939, ps. 310-323.

- HERRERO, Miguel y CARDENAL, Manuel: ''Sobre los agüeros en la literatura española del Siglo de Oro'', en *Revista de Filología Española*, t. XXVI, 1942, ps. 15-41.
- HESSE, Everett W.:
Calderón de la Barca, New York, Twayne Publishers Inc., 1967.
''Calderón's popularity in the Spanish Indies'', en *Hispanic Review*, vol. XXIII, 1955, ps. 12-27.
''La dialéctica y el casuismo en Calderón'', en *Calderón y la crítica*, ps. 563-581.
- HILBORN, Harry W.:
''Calderón's *quintillas*'', en *Hispanic Review*, vol. XVI, 1948, ps. 301-310.
''Calderón's 'silvas' '', en *Calderón de la Barca*, Darmstadt, Herausgegeben von Hans Flasche, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, ps. 152-180.
- JONES, C.A.: ''Spanish honour as historical phenomenon, convention and artistic motive'', en *Hispanic Review*, vol. XXXIII, 1965, ps. 32-39.
- JOSE PRADES, Juana de: *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, C.S.I.C., 1963.
- KÖRNER, Karl -Hermann: ''El comienzo de los textos en el teatro de Calderón. (Contribución al estudio del imperativo en la lengua literaria)'', en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio anglogermano*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1973, ps. 181-190.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo: ''Francisco Pizarro en el teatro clásico español'', en *Arbor*, t. V. 1946. ps. 425-434.
- MANCINI, Guido: ''El teatro del siglo XVIII entre razón y realidad'', en *El teatro y su crítica. Reunión de Málaga de 1973*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, Imp. Málaga, ps. 111-138.

- MARIN, Diego:

“Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón”, versión extensa de una comunicación presentada al *Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, junio de 1981; posteriormente publicada en *Segismundo*, XVI, 1982, ps. 95-113.

La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega, Toronto, University of Toronto Press, 1958.

Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega, Estudios de Hispanófila 2, Valencia, Castalia, 1968.
- MACCLELLAND, I. L.: *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*, 2 vols., Liverpool University Press, 1970.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino: “Calderón y su Teatro”, en t. VIII de sus *Obras Completas* (t. III de *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*), Madrid, C.S.I.C., MCMXLI, ps. 83-388.
- MEREGALLI, Franco: *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna. Parte III: 1700-1859*, Venezia, Libreria Universitaria, 1962.
- MORLEY, S. Griswold y TYLER, Richard W.: *Los nombres de personajes en las Comedias de Lope de Vega. Estudio de onomastología*, 2 vols., Valencia, Castalia, 1961.
- OROZCO DIAZ, Emilio: *El Teatro y la teatralidad del Barroco (ensayo de introducción al tema)*, Barcelona, Planeta, 1969.
- PAGES LARRAYA, Antonio: *El Perú de la conquista en un drama de Calderón*, Lima, Publicaciones del T.U.S.M., serie IV, n° 145, 1978.
- PARKER, Alexander A.:

The allegorical drama of Calderón. A introduction to the autos sacramentales, Oxford and London, The Dolphin Book Co. Ltd., 1943.

“Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo dramático-social de Calderón”, en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio angloamericano*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1973, ps. 79-87.

“Aproximación al drama español del Siglo de Oro”, en *Calderón y la crítica*, ps. 329-357.

“The Devil in the Drama of Calderón”, en *Critical Essays on the*

Theatre of Calderón, edited by Bruce W. Wardropper, New York University Press, 1965.

"Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en *Calderón y la crítica*, ps. 359-387.

"Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón", en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1964, ps. 141-160.

- PAVIA, Mario N.: *Drama of the siglo de oro. A study of magic, witchcraft, and other occult beliefs*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1959.
- PICATOSTE, Felipe: "Concepto de la Naturaleza deducido de las obras de Don Pedro Calderón de la Barca", en *Calderón y la crítica*, ps. 166-248.
- QUALIA, Charles B.: "Racine's tragic art in Spain in the eighteenth century", *Publications of the Modern Language Association of America*, Baltimore, vol. LIV, n° 4, december 1939, ps. 1059-1076.
- REICHENBERGER, Arnold G.:
 - "The uniqueness of the 'comedia' ", en *Hispanic Review*, vol. XXVII, 1959, ps. 303-316.
 - "The uniqueness of the 'comedia' ", en *Hispanic Review*, vol. XXXVIII, 1970, ps. 163-173.
- RODRIGUEZ, Evangelina y TORDERA, Antonio: "Introducción" a *Entremeses, jácaras y mojigangas* de Calderón de la Barca, "Clásicos Castalia", vol. 116, Madrid, Castalia, 1983.
- RUIZ LAGOS, Manuel:
 - "Apuntes sobre acotaciones musicales en los autos de Calderón", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. VI, 1970, ps. 63-77.
 - "Una técnica dramática de Calderón: la pintura y el centro escénico", en *Segismundo*, n° 3, 1966, ps. 91-104.
- RUIZ RAMON, Francisco: *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1967.
- SAGE, Jack: "Calderón y la música teatral", en *Bulletin Hispanique*, t. LVIII, 1956, ps. 275-300.

- SANCHEZ, Alberto: "Reminiscencias cervantinas en el teatro de Calderón", en *Anales Cervantinos*, t. VI, 1957, ps. 262-270.
- SCHOLBERG, Kenneth R.: "Las obras cortas de Calderón", en *Clavileño*, 25, 1954, ps. 13-19.
- SHERGOLD, N.D.: *A History of the Spanish Stage from Medieval times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- SPITZER, Leo.: "Soy quien soy", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. I, 1947, ps. 113-127.
- STOUDEMIRE, Sterling A.: "Metastasio in Spain", en *Hispanic Review*, vol. IX, 1941, ps. 184-191.
- SUBIRA, José: "Loas escénicas desde mediados del siglo XVIII", en *Segismundo* n° 7-8, t. IV, I y 2, 1968, ps. 73-94.
- WARDROPPER, Bruce W.:

Introducción al Teatro Religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón, Salamanca-Madrid-Barcelona-Caracas, Anaya, 1967.

"El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada", en *Calderón y la crítica*, ps. 714-722.

- WILSON, Edward M.:

"Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón", en *Calderón y la crítica*, ps. 277-299.

"La vida es sueño" en *Calderón y la crítica*, ps. 300-328.

- VALBUENA BRIONES, Angel:

Perspectiva crítica de los dramas de Calderón, Madrid-México-Pamplona, Rialp, 1965.

"Prólogo" a *Comedias de capa y espada* de Calderón de la Barca, edición y notas del mismo, en col. "Clásicos Castellanos" vol. 137, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, ps. VII-XCII.

"Prólogo" a *Dramas de honor* de Calderón de la Barca, edición y notas del mismo, en col. "Clásicos Castellanos" vol. 141, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, ps. XI-CIV.

"La visión del mundo incaico en el teatro de Calderón", en *Arbor*, t. XCVIII, n° 383, Noviembre 1977, ps. 39-53.

- VALBUENA PRAT, Angel:
 - “Los autos sacramentales de Calderón (clasificación y análisis)”, en *Revue Hispanique*, t. LXI, 1924, ps. 1-302.
 - “El orden barroco en *La vida es sueño*”, en *Calderón y la crítica*, ps. 249-276.
 - “Sobre el tono menor y el estilo en la escuela de Calderón”, en *Estudis Universitaris Catalans*, vol. XXI, 1936, ps. 627-649.
 - El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969.
 - VOSSLER, Carlos: *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1940.
- * Para facilitar su consulta he desglosado los artículos que componen esta obra.

5.6.2 Obras literarias

a) *De Pedro Calderón de la Barca*

- *La aurora en Copacabana*, en t. IV de *Comedias*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch*, “Biblioteca de Autores Españoles” vol. 14, Madrid, M. Rivadeneyra, 1850.
- *Los dos amantes del cielo*, en t. III de *Comedias*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, “Biblioteca de Autores Españoles” vol. 12, Madrid, M. Rivadeneyra, 1856.
- *Dramas de honor: A secreto agravio, secreta venganza, El médico de su honra y El pintor de su deshonra*, Edición, prólogo y notas de Angel Valbuena Briones, en col. “Clásicos Castellanos” vols. 141 y 142, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.
- *Entremeses, jácara y mojigangas*, Edición introducción y notas de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, “Clásicos Castalia” vol. 116, Madrid, Castalia, 1983.
- *El gran teatro del mundo*, Edición de Eugenio Frutos Cortés, col. “Letras Hispánicas” vol. 15, Madrid, Cátedra, 1974.
- *Loa para El gran teatro del mundo*, Edición y estudio de Domingo Ynduráin, col. “Clásicos Españoles”, Madrid, Istmo, 1974.

- *Loa para la comedia Fieras afemina Amor*, en t. II de *Comedias*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, "Biblioteca de Autores Españoles" vol. 9, Madrid, M. Rivadeneyra, 1855.
- *Loa para la "égloga piscatoria" El golfo de las sirenas*, en t. II de *Comedias*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, "Biblioteca de Autores Españoles" vol. 9, Madrid, M. Rivadeneyra, 1855.
- *Loa para la "fiesta de zarzuela" El laurel de Apolo*, en t. II de *Comedias*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, "Biblioteca de Autores Españoles" vol. 9, Madrid, M. Rivadeneyra, 1855.
- *Loa para la "fiesta de zarzuela" La púrpura de la rosa*, en t. II de *Comedias*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, "Biblioteca de Autores Españoles" vol. 9, Madrid, M. Rivadeneyra, 1855.
- *El mágico prodigioso*, Prólogo y edición de Angel Valbuena, col. "Clásicos Castellanos" vol. 106, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- *El mayor monstruo los celos*, en t. I de *Comedias*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, "Biblioteca de Autores Españoles" vol. 7, Madrid, M. Rivadeneyra, 1848.
- *El purgatorio de San Patricio*, en t. I de *Comedias*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, "Biblioteca de Autores Españoles" vol. 7, Madrid, M. Rivadeneyra, 1851.
- *La vida es sueño (comedia, auto y loa)*, ed. de Enrique Rull, Madrid, Alhambra, 1980.

b) *De otros autores*

- *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII* ordenada por Don Emilio Cotarelo y Mori, "Nueva Biblioteca de Autores Españoles" vols. 17 y 18, Madrid, Casa Editorial Bailly // Bailliére, 1911.
- CRUZ, Ramón de la: *Sainetes*, ediciones de Emilio Cotarelo y Mori, "Nueva Biblioteca de Autores Españoles" vols. 23 y 26, Madrid, Casa Editorial Bailly // Bailliére, 1915 y 1928; John Dowling, "Clásicos Castalia" vol. 124, Madrid, Castalia, 1981; José Francisco Gatti, "Textos Hispánicos Modernos" vol. 17, Barcelona, Labor, 1972.
- *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos portos de España. Siglo XVII*, edición, introducción y notas

de Hannah E. Bergman, col. "Clásicos Castalia" vol. 21, Madrid, Castalia, 1970.

- VEGA, Lope de: *La vida de San Pedro Nolasco*, en t. XI de *Obras*, Edición y estudio preliminar de Marcelino Menéndez Pelayo, "Biblioteca de Autores Españoles" vol. 186, Madrid, Atlas, 1965.

* Cito de modo abreviado las ediciones de Hartzenbusch.

INDICE

Págs.

1.- INTRODUCCION	3
1.1 Prefacio	5
1.2 Castillo y la crítica	7
1.3 Abreviaturas: teatro de Fr. Francisco del Casti lo y mss. donde se encuentra	13
2.- FRAY FRANCISCO DEL CASTILLO: UNA BIO- GRAFIA ENTRE LA LEYENDA Y LA HISTORIA	15
2.1 Vida	17
2.2 ¿Por qué permanecieron inéditas sus obras? .	27
2.3 Notas	33
3.- APROXIMACION CRITICA A UN DRAMATUR- GO VIRREINAL PERUANO	45
3.1 CALDERONISMO	49
3.1.1 Lengua	49
3.1.2 Técnica dramática y escenificación	83
3.1.3 Temática y personajes	93
3.1.4 Notas	101
3.2 RASGOS PERSONALES	127
3.2.1 Versificación	127
3.2.2 Rasgos autóctonos	147
3.2.3 Notas	149
3.3 ESTUDIO PARTICULAR DE LAS OBRAS.	161
3.3.1 Obras dramáticas mayores	161
3.3.2 Otras dramáticas menores	197
3.3.3 Notas	201

	Págs.
3.4 CASTILLO Y EL TEATRO VIRREINAL	
PERUANO	235
3.4.1 Exposición	235
3.4.2 Notas	241
4.- CONCLUSIONES	247
5.- BIBLIOGRAFIA UTILIZADA	251
5.1 Principales repertorios bibliográficos consultados	253
5.2 Estudios sobre el Virreinato del Perú (historia)	257
5.3 Estudios y obras literarias sobre literatura hispanoamericana virreinal	259
5.4 Literatura peruana virreinal	263
5.5 Fray Francisco del Castillo	267
5.6 Teatro español de los siglos XVII y XVIII ...	271

Este libro se terminó de
imprimir en el mes de Diciem-
bre de 1985 en la imprenta
«LA VOZ» - San Fernando.

